

Université de Montréal

La technique vocale de Michael Jackson : polyvocalité, théâtralité et virtuosité

par
Mathilde Recly

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Art (M.A.)
en Musique – Option musicologie

Août, 2018

© Mathilde Recly, 2018.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

La technique vocale de Michael Jackson : polyvocalité, théâtralité et virtuosité

présenté par:

Mathilde Recly

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Sylvain Caron,	président-rapporteur
Caroline Traube,	directrice de recherche
Flavia Gervasi,	codirectrice
Ingrid Verduyckt,	membre du jury

Mémoire accepté le: 3 janvier 2019

RÉSUMÉ

La voix chantée et la constitution d'un style vocal en musique pop sont riches de possibilités et plus complexes qu'on pourrait le croire au premier abord.

En effet, grâce à sa façon d'appréhender les différents paramètres de l'interprétation vocale, un chanteur peut incarner des personnages, des personnalités et évoquer des caractères et des émotions qui modulent la signification du texte des chansons. Figure emblématique de la musique pop, Michael Jackson se distingue par sa technique vocale virtuose, une intense théâtralité sur scène, et par la variété des vocalités qu'il a développées et exprimées tout au long de sa carrière.

Ce mémoire a pour objectif d'explorer les arcanes de la technique vocale de ce chanteur exceptionnel, qui exerce encore aujourd'hui une influence sans précédent dans les milieux de la musique pop, rock et soul. Il s'agit plus précisément de comprendre comment la polyvocalité de Michael Jackson s'exprime par le contrôle des mécanismes laryngés (de la voix de poitrine à la voix de tête en passant par la technique du *belting*) et des effets phonostylistiques tels que le vibrato, le souffle, le cri et le grognement. Ces éléments de la technique vocale sont ensuite repérés dans trois chansons de l'artiste qui représentent des caractères contrastés. Le mémoire se clôture sur une proposition de méthode d'enseignement du chant populaire, tenant compte aussi bien de l'apprentissage de la technique vocale que du travail pré-interprétatif et interprétatif d'une chanson, en vue de constituer un personnage ou un style vocal distinctif.

Mots-clés: chant, voix, musique pop, persona, style vocal, mécanismes laryngés, effets phonostylistiques, expressivité, interprétation, approche pédagogique.

ABSTRACT

Singing voice and constitution of a vocal style in popular music are full of possibilities and more complex than one could think at first sight.

Indeed, depending on how they work with different parameters of vocal interpretation, singers can create protagonists, personalities and also evoke characters and emotions that modulate the text's meaning of a song. As an emblem of pop music, Michael Jackson marks himself out by his virtuoso vocal technique, his intense theatricality and the various vocalities that he developed and expressed throughout his career.

In this regard, this paper aims to explore the mysteries of this exceptional singer's vocal technique who still exerts an unprecedented influence in circles of pop music, rock and soul. More precisely, it's about understanding how Michael Jackson's polyvocality is expressed through his laryngeal mechanisms' control (from chest voice to head voice as well as the technique of belting) and his phonostylistic effects such as vibrato, airy voice, scream and growl. These elements from vocal technique are then spotted in three songs from the artist's discography, all of them representing contrasting characters. This paper ends with a teaching method's proposition for pop singing, that takes into account vocal technique's learning as well as a song's pre-interpretative and interpretative work, in order to create a specific character or a distinctive vocal style.

Keywords : singing, voice, popular music, persona, vocal style, laryngeal mechanisms, phonostylistic effects, expressiveness, interpretation, pedagogical approach.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES FIGURES	x
LISTE DES ANNEXES	xiii
REMERCIEMENTS	xiv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : MICHAEL JACKSON, UNE PERSONA MULTIPLE	5
1.1 De l'intérêt de prendre Michael Jackson comme cas d'étude	5
1.2 Une voix, un parcours : état des connaissances	6
1.2.1 À propos de sa technique vocale	6
1.2.2 Les personnalités influentes sur la voix du chanteur	9
1.3 Vers une catégorisation des personnages incarnés	13
1.3.1 Les « profils-types » caractéristiques de son univers	13
1.3.2 À chaque album, son caractère : analyse des dominantes de personnages au fil du temps	15
CHAPITRE 2 : LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON PAR LE CONTRÔLE DES MÉCANISMES LARYNGÉS : <i>BELTING</i> ET VOIX DE TÊTE	26
2.1 Anatomie de l'appareil vocal et mécanismes laryngés	27
2.1.1 Notions anatomiques de l'appareil vocal	27
2.1.2 Les mécanismes laryngés	30
2.2 Le <i>belting</i>	31
2.2.1 Définition	31
2.2.2 Controverses	31
2.2.3 Production vocale	33

2.2.4	Considérations pédagogiques	37
2.2.5	L'usage du <i>belting</i> par Michael Jackson	38
2.3	La voix de tête	40
2.3.1	Définition	40
2.3.2	Subtilités d'appellations et de couleurs	41
2.3.3	Production vocale	42
2.3.4	Considérations pédagogiques	46
2.3.5	L'usage de la voix de tête par Michael Jackson	47

CHAPITRE 3 : LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON PAR LES EFFETS PHONOSTYLISTIQUES : VIBRATO, SOUFFLE, CRI ET GROGNE- MENT 49

3.1	Le vibrato	49
3.1.1	Définition	49
3.1.2	Vibrato martelé <i>versus</i> vibrato laryngé	52
3.1.3	Le vibrato, un <i>effet</i> vocal ?	52
3.1.4	Production vocale	53
3.1.5	Considérations pédagogiques	54
3.1.6	Usage en musique pop	57
3.1.7	Usage par Michael Jackson	57
3.2	Le souffle dans la voix	61
3.2.1	Définition	61
3.2.2	Production vocale	61
3.2.3	Considérations pédagogiques	62
3.2.4	Usage en musique pop	62
3.2.5	Usage par Michael Jackson	62
3.3	Le cri	65
3.3.1	Définition	65
3.3.2	Production vocale	65
3.3.3	Considérations pédagogiques	66
3.3.4	Usage en musique pop	66
3.3.5	Usage par Michael Jackson	66

3.4	Le grognement	69
3.4.1	Définition	69
3.4.2	Production vocale	69
3.4.3	Considérations pédagogiques	70
3.4.4	Usage en musique pop	70
3.4.5	Usage par Michael Jackson	70
3.5	Compatibilité entre effets et mécanismes laryngés	73

CHAPITRE 4 : LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON EN CONTEXTE INTERPRÉTATIF ET EXPRESSIF : ANALYSE DE TROIS CHAN- SONS DE SON RÉPERTOIRE 75

4.1	Légende pour l'analyse des chansons	77
4.2	« Thriller » (<i>Thriller</i> , 1982)	78
4.2.1	Présentation générale	78
4.2.2	Analyse vocale et interprétative	78
4.3	« Bad » (<i>Bad</i> , 1987)	84
4.3.1	Présentation générale	84
4.3.2	Analyse vocale et interprétative	84
4.4	« Earth Song » (<i>HIStory : Past, Present and Future, Book I</i> , 1995)	90
4.4.1	Présentation générale	90
4.4.2	Analyse vocale et interprétative	91
4.5	Conclusion	95

CHAPITRE 5 : PROPOSITION D'UNE APPROCHE PÉDAGOGIQUE DE L'INTER- PRÉTATION VOCALE EN MUSIQUE POP 97

5.1	Appréhension de la technique vocale	98
5.1.1	Analyse vocale de « Beat it »	98
5.1.2	Analyse technique à des fins pédagogiques	101
5.1.3	Travail de la respiration	102
5.1.4	Travail de la « percussivité » du chant	103
5.1.5	Travail du <i>belting</i>	103
5.1.6	Travail de la distorsion	104
5.1.7	Travail des cris	105

5.2	Appréhension du « style vocal » et de la création de personnages	106
5.2.1	Travail pré-interprétatif	107
5.2.2	Travail exploratoire et interprétatif	108
CONCLUSION		110
BIBLIOGRAPHIE		114

LISTE DES FIGURES

1	<i>Représentation d'un modèle d'analyse de performance en musique pop, avec les trois dimensions constitutives de l'univers d'un artiste se superposant et lui permettant ainsi de créer des personnalités marquantes (Auslander, 2004, p. 11).</i>	2
1.1	<i>Étendue du registre vocal de Michael Jackson, présentée sur un clavier annoté avec octaves.</i>	7
1.2	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Got to Be There (1972).</i>	17
1.3	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Off the Wall (1979).</i>	18
1.4	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Thriller (1982).</i>	19
1.5	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Bad (1987).</i>	20
1.6	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album HIStory : Past, Present and Future, Book I (1995).</i>	21
1.7	<i>Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Invincible (2001).</i>	22
1.8	<i>Synthèse et vision d'ensemble de l'évolution des personnages incarnés par Michael Jackson, tout au long des albums de sa discographie solo.</i>	23
2.1	<i>Les trois niveaux de l'appareil vocal (Teissier, 2012, p. 27).</i>	27
2.2	<i>Vue plongeante sur le larynx et représentation des différents éléments qui le composent. Comparaison de sa configuration pendant la respiration, et pendant la production d'un son (Sadolin, 2012, p. 44).</i>	29
2.3	<i>Représentation du larynx en se positionnant à l'arrière du cou. On voit les différents os et cartilages qui le composent ; le cartilage aryénoïdien gauche est représenté en transparence – et entouré de rouge – afin de comparer le positionnement des cordes vocales pendant la respiration et pendant la production d'un son (Sadolin, 2012, p. 45).</i>	29

2.4	<i>Comparaison de la forme du conduit vocal en temps normal avec celle qui est créée lors de l'utilisation du twang (Sadolin, 2012, p. 51).</i>	34
2.5	<i>Comparaison de la pression sous-glottique (P_{Sub}) de notes de même hauteur émises avec différentes techniques, celle dite « heavy » étant associée au belting. Les colonnes de gauche, pour chaque technique, correspondent à la P_{Sub} pour des notes émises de façon linéaire avec la syllabe /pae/; et celles de droite, à la P_{Sub} pour des notes chantées en diminuendo avec la même syllabe (Sundberg, Thalén et Popeil, 2012, p. 47).</i>	37
2.6	<i>Vue frontale du contact des cordes vocales en mécanisme M1(à gauche) : voix de poitrine, et M2 (à droite) : voix de tête (Hart et Heyvaerts, 2017, p. 49-50).</i>	43
3.1	<i>Illustration des paramètres de périodicité et d'amplitude qui caractérisent le vibrato de fréquence.</i>	50
3.2	<i>Spectrogramme du vibrato de Michael Jackson (type de fenêtre : ; taille de fenêtre : 2048 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de répétitions enregistrées en stéréo avec son coach vocal Seth Riggs (1994); fichier audio repéré à https://youtu.be/PjETXaGWPOY. On voit la série de « pulsations » caractéristiques du vibrato.</i>	60
3.3	<i>Spectrogramme du souffle dans la voix de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de chant a cappella du titre « Thriller » (1982); fichier audio repéré à https://youtu.be/ud7a5pNt6tc. . .</i>	64
3.4	<i>Spectrogramme d'un cri de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de voix a cappella de la chanson « Billie Jean » (1982); fichier audio repéré à https://youtu.be/eX70WFaliOI. L'axe vertical représentant les fréquences est logarithmique. On remarque notamment la richesse des partiels harmoniques dans le haut registre, ainsi que le glissando caractéristique que le chanteur aime ajouter à ses cris.</i>	68

3.5	<i>Spectrogramme d'un growl de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de voix a cappella de la chanson « Thriller » (1982); fichier audio repéré à https://youtu.be/ud7a5pNt6tc. On peut constater la forte concentration du point de vue fréquentiel, qui correspond au grognement (vibration non périodique) combiné à la note chantée par l'artiste.</i>	72
3.6	<i>Comparaison des variations de compatibilité entre effet phonostylistique et mécanisme laryngé impliqués lors de la production vocale.</i>	74

LISTE DES ANNEXES

Annexe I :	Personnages, travail vocal et discographie : synthèse chronologique	xv
Annexe II :	Vue d'ensemble sur le <i>belting</i>	xvii
Annexe III :	Vue d'ensemble sur la voix de tête	xix
Annexe IV :	Vue d'ensemble sur le vibrato	xxi
Annexe V :	Vue d'ensemble sur le souffle	xxiii
Annexe VI :	Vue d'ensemble sur le cri	xxv
Annexe VII :	Vue d'ensemble sur le grognement	xxvii

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier du fond du cœur Jennifer Krowne, fondatrice et *coach* vocale de la Krowne Vocal School of New York City, pour ces quatre dernières années passées ensemble à travailler le chant pop. Chaque leçon m'a beaucoup appris, tant du côté de la pratique et de la maîtrise des outils de production vocale que de celui de la pédagogie. C'est de là aussi que ma passion pour l'enseignement du chant est née.

De plus, les longues discussions que nous avons eues ces derniers mois autour de questions qui touchaient à mon sujet de recherche, lors de sessions Skype, m'ont apporté de précieuses informations et perspectives pendant la rédaction de ce mémoire.

Aussi, je remercie grandement ma directrice de mémoire Caroline Traube ainsi que ma co-directrice Flavia Gervasi pour le temps qu'elles m'ont accordé, les pistes de réflexion qu'elles m'ont offertes et le recul qu'elles m'ont permis d'avoir pendant que je travaillais sur ce projet.

Au cours de nos rencontres, j'ai eu la chance de pouvoir préciser mon sujet de recherche, pousser plus loin mes réflexions, partager des idées enrichissantes et optimiser l'agencement du contenu avec elles.

En espérant que ce travail sera d'une quelconque utilité pour les chercheurs, enseignants et autres passionnés de la voix chantée pop, je souhaite une bonne lecture à chacun d'entre vous !

INTRODUCTION

Tout au long de mon apprentissage du chant pop, j'ai été amenée à explorer et à apprivoiser la richesse des outils d'expressivité vocale dont dispose l'interprète. Plus tard, il m'a fallu découvrir à mon tour comment enseigner ces éléments à mes élèves, et comment développer au mieux les capacités interprétatives de chacun.

Au fur et à mesure de ces réflexions, j'ai développé le besoin d'analyser en profondeur la technique vocale pop en général, et le travail de Michael Jackson en particulier, afin de m'en inspirer pour ouvrir de potentielles perspectives pédagogiques. Ceci m'a alors permis de combiner à la fois ma passion pour la recherche musicologique, le chant pop et la pédagogie instrumentale, tout en faisant un pont entre les trois disciplines.

Ce travail s'adresse donc autant aux musicologues qui se passionnent pour l'expressivité vocale, qu'aux enseignants de la voix chantée pop qui s'intéressent au travail d'interprétation et aux chanteurs qui souhaitent se créer une signature vocale.

Problématique et objectifs

Dès les années 1980, Michael Jackson s'impose comme une figure majeure de la musique pop. Tout au long de sa carrière, il marque considérablement le paysage de l'industrie musicale. D'ailleurs, il le fait même encore aujourd'hui alors que son décès date de 2009 et son dernier album, de 2001.

Au-delà de ses talents indéniables de chanteur et d'*entertainer*, l'une des particularités de l'artiste demeure dans la variété des identités qu'il incarne et qu'il fait sans cesse évoluer d'un album à l'autre. Pour créer ces personnalités marquantes, il superpose trois dimensions de son univers qui sont « la vraie personne, la *persona* en représentation, et le personnage ¹ » (Auslander, 2004, p. 10). Plus précisément, il navigue entre :

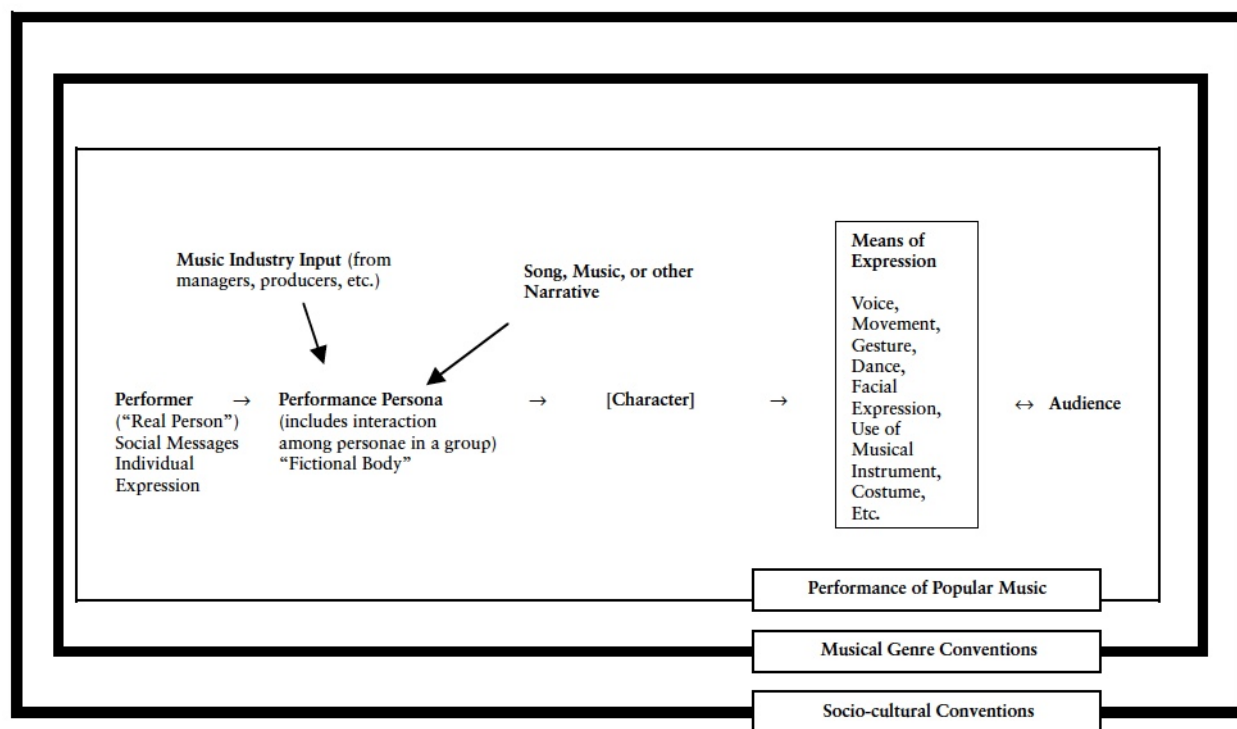
— Lui en tant qu'individu évoluant dans la vie réelle, et pouvant d'ailleurs inspirer des chan-

1. « the real person, the performance persona, and the character » (Auslander, 2004, p. 10).

- sons biographiques (« *performer* » dans la figure 1 ci-dessous),
- Son image publique, toujours plus ou moins influencée par les choix artistiques et de représentation médiatique / marketing (« *persona* »),
 - Les différents protagonistes incarnés dans ses chansons, totalement fictifs et relevant de l’imaginaire (« *character* »).

C’est en puisant dans ces différentes sphères que Michael Jackson signe par la même occasion une identité artistique forte pendant plus de trente ans de carrière, tout en véhiculant de façon efficace des messages qui lui tiennent à cœur.

Figure 1 – *Représentation d’un modèle d’analyse de performance en musique pop, avec les trois dimensions constitutives de l’univers d’un artiste se superposant et lui permettant ainsi de créer des personnalités marquantes (Auslander, 2004, p. 11).*



Et de ces observations, des questions peuvent naturellement se poser : quelle persona et quels types de personnages Michael Jackson incarne-t-il au cours de sa carrière ? Comment sa polyvalence – par le biais de son utilisation des mécanismes laryngés et des effets phonostylistiques – s’exprime pleinement et l’aide à interpréter ces différents traits de personnalité ? Autrement dit,

comment se sert-il de ses outils de technique vocale à des fins interprétatives et expressives au sein de ses chansons ? Enfin, comment exploiter cette approche vocale unique pour proposer une méthode pédagogique de l'interprétation en chant pop ?

L'objectif de ce mémoire est d'analyser de façon approfondie le travail vocal de l'artiste aussi représentatif de la musique pop qu'est Michael Jackson, tout en réfléchissant à des moyens pédagogiques d'enseigner des éléments :

- de sa technique vocale,
- de son approche interprétative en vue d'incarner diverses personnalités,
- et, enfin, de la notion de « style vocal » à des jeunes interprètes de musique pop.

Cadre théorique et méthodologique

Dans le cadre de ces travaux de recherche, différents champs disciplinaires ont été exploités et mis en relation afin d'apporter le plus d'éléments de réponse possible. On compte notamment la socio-musicologie, les sciences de la voix, la physiologie, l'acoustique, la pédagogie et l'analyse musicale appliquée à la pop.

D'un point de vue méthodologique, la voix et la persona de Michael Jackson ont servi d'objet d'étude et sa discographie a été analysée par le biais d'une écoute répétée et prolongée de chacun de ses albums solos. En plus des versions originales présentes sur ses disques, certaines pistes de voix *a cappella* – isolées du reste de l'instrumentation – ont permis de tirer des informations concernant son approche de la voix chantée. Les paroles de ses chansons ont également été étudiées dans le but de relever des indices concernant les contextes narratifs et les types de personnages caractéristiques du chanteur. Tout au long du travail de recherche, les données récoltées ont été confrontées aux sciences musicologiques, physiologiques, acoustiques, pédagogiques et techniques de la voix, pour tenter d'établir des parallèles entre son exploitation de la voix chantée et son univers en tant qu'artiste.

Plan du mémoire

Le travail qui suit propose tout d'abord un survol global de la carrière de Michael Jackson sur le plan vocal, en abordant l'évolution de sa technique et des personnages incarnés, tout en procédant

à une catégorisation de ces derniers ; ensuite, une analyse physiologique et acoustique de types de voix et d'effets vocaux faisant partie de la palette vocale de l'artiste est réalisée, pour poursuivre avec une étude d'un corpus de chansons de Michael Jackson en cherchant à comprendre comment ces voix y ont été exploitées ; enfin, une section pédagogique clôture le tout en offrant d'une part des exemples variés d'exercices dans le but de reproduire certains traits vocaux caractéristiques de Michael Jackson et, d'autre part, une approche possible pour se créer une identité vocale propre tout en s'inspirant de celle de l'artiste.

CHAPITRE 1

MICHAEL JACKSON, UNE PERSONA MULTIPLE

1.1 De l'intérêt de prendre Michael Jackson comme cas d'étude

Michael Jackson est un cas exceptionnel – pour ne pas dire unique – dans l'histoire de la musique pop. À l'âge de six ans à peine, il chante avec ses frères avant d'intégrer cinq ans plus tard le groupe familial The Jackson 5. Rapidement, il se distingue par ses capacités d'interprète au point d'être considéré comme un enfant *prodige* de la musique, c'est-à-dire comme un enfant « précoce » et capable d'exécuter parfaitement des pièces demandant un niveau d'expertise technique extrêmement élevé, voire hors du commun (McCormick, 2008, p. 142). À 14 ans, Michael Jackson sort alors un premier album solo en 1972, *Got to Be There*¹, dans lequel il démontre des aptitudes vocales surprenantes. Sa voix est pleine, riche et malléable : il est capable d'atteindre des notes dans le haut registre aussi bien en voix de poitrine (avec beaucoup de puissance) qu'en voix de tête, offrant dans le second cas un son cristallin et angélique. De plus, l'artiste perfectionniste est décidé à développer toujours un peu plus ses outils : il évolue et enrichit sa palette vocale au cours de sa carrière, jusqu'à posséder sa propre signature vocale, reconnaissable aux premières notes qu'il pousse dans ses chansons.

Autre constatation notable, Michael Jackson est ouvert au monde de la musique, à ce qui s'y crée, et se laisse imprégner par de nombreuses influences. Ainsi, le chanteur s'inspire de plusieurs icônes de la musique telles qu'Ella Fitzgerald, James Brown, Diana Ross ou Otis Redding, et se sert de nombreux genres musicaux pour les transcender en combinant ses propres connaissances et sa technique de chanteur (O'Toole, 2015, p. 366). D'ailleurs, en analysant ses différents albums, on peut noter que ses chansons sont teintées de sonorités et de caractéristiques issues de musiques aussi diverses et variées que le jazz, le R&B, la soul, le disco, le funk et le rock.

Enfin, il ne tarde pas à lui-même fortement influencer le monde de la musique pop. Aujourd'hui

1. Michael Jackson, *Got to Be There*, enregistré en 1971, 1 disque vinyle, Motown, M 747L, 1972.

encore, il est facile de dresser une liste d'interprètes du monde de la musique pop marqués par la façon de chanter, de danser et d'appréhender la scène du King of Pop². Parmi eux, on compte Justin Timberlake, Beyonce, Bruno Mars ou encore The Weeknd. Devenu légende et source d'inspiration inépuisable, Michael Jackson est donc le candidat parfait pour qu'une étude approfondie sur sa façon d'appréhender le chant populaire soit effectuée.

1.2 Une voix, un parcours : état des connaissances

1.2.1 À propos de sa technique vocale

En plus de l'analyse de sa discographie, différentes sources (ouvrages consacrés au chanteur, entrevues filmées ou écrites de lui et de son entourage...) permettent de constituer un « portrait global » des caractéristiques vocales de Michael Jackson. On sait par exemple, grâce à son *coach* vocal Seth Riggs, que l'artiste possède une grande étendue vocale s'étendant sur trois octaves et demie. Plus précisément, il peut chanter des notes allant du Mi₂ au La^b₅, quand il est au meilleur de sa forme (Taraborrelli, 2009).

2. D'un côté, il est dit que c'est l'actrice Elizabeth Taylor qui l'appelle un jour « The true king of pop, rock and soul » à la cérémonie de remises de prix Soul Train Heritage Award en 1989 (Hombach, 2010, p. 12). Ailleurs, il est écrit que c'est dans le cadre de son contrat publicitaire avec Pepsi au milieu des années 1980 que son surnom apparaît. Aux États-Unis, les boissons gazeuses étant des « soda-pop », l'idée de donner à leur ambassadeur Michael Jackson le nom de « King of Pop » est considérée comme un bon jeu de mots et un bon coup marketing pour la campagne promotionnelle de la marque (Sabatier, 2013). Enfin, d'autres sources comme le magazine Rolling Stone déclarent que c'est tout simplement Michael Jackson lui-même qui s'affuble de ce titre royal en 1991, réclamant auprès des chaînes MTV, Fox et Black Entertainment Television qu'elles l'appellent ainsi à l'antenne, contre le droit de diffuser en avant-première son vidéoclip de « Black or White » (Goldberg, 1992).

Figure 1.1 – Étendue du registre vocal de Michael Jackson, présentée sur un clavier annoté avec octaves.



Il a donc une *tessiture*³ de ténor, mais peut aussi produire certaines notes du baryton.

Par ailleurs, sa voix est très modulable et façonnable : il s'en sert pour réaliser de véritables acrobaties vocales. Les notes aiguës ne lui causent pas le moindre souci à réaliser, que ce soit grâce à la technique du *belting* – définie comme une extension musicale de la voix parlée (Doscher, 1994, p. 189), où le chanteur n'utilise que la voix de poitrine ou la voix mixte même pour effectuer des notes dans le haut registre, avec une forte amplitude du signal émis – ou bien grâce à l'utilisation d'une voix de tête maîtrisée avec justesse, offrant un son clair et une richesse du timbre remarquables.

Au-delà de ces aspects, et comme mentionné auparavant, Michael Jackson développe également des particularités propres à son chant, évoluant progressivement durant sa carrière et assurant sa signature vocale. Dans cette optique, il intègre un nombre impressionnant d'*effets phonostylistiques*⁴ dans son chant, comme des halètements, des cris perçants, des exclamations, des soupirs, des rires, des murmures, des sanglots ou du souffle dans la voix... Il a de plus recours au *growl* (grognements) à la façon de James Brown, et à la raucité.

Excellent danseur, sa passion pour le rythme devient par ailleurs un point central de son approche vocale. En effet, son chant prend une dimension très percussive au fil du temps, devenant très rythmique avec beaucoup de *staccato*. Il ajoute pour cela à sa palette de nombreuses interjec-

3. Étendue vocale d'un chanteur ; plage de fréquences allant de la note la plus basse à la note la plus haute qu'il est capable de produire vocalement.

4. Sons apparentés à des bruits que le chanteur utilise généralement pour enrichir son interprétation vocale et constituer son style, sa signature.

tions telles que des « well », « um », « ha », « ooh », ou même des mots et expressions (« all right », « baby »), ainsi que quelques « yeah » pour mettre l'emphasis sur les paroles (O'Toole, 2015, p. 366).

Inspiré par de grands chanteurs du jazz, de la soul ou du R&B, Michael Jackson aime s'adonner à la pratique du *scat vocal*⁵. Dans cette optique, il travaille son grand sens de l'improvisation vocale pour offrir des *riffs*⁶ et *vocal runs*⁷ acrobatiques dans ses interprétations ; ceux-ci renforçant le sentiment d'authenticité, de prise de risque et de générosité du chanteur. À ce sujet, Jay Cocks déclare dans le Time, alors qu'il publie sa critique de l'album *Bad*⁸ fraîchement sorti en septembre 1987 : « There is a great singer at work here, doing vocal stunts on tracks like 'Dirty Diana' or 'Speed Demon' that are as nimble and fanciful as any of his dance steps » (1987, p. 85-86).

Par ailleurs dans plusieurs chansons, Michael Jackson reprend en conclusion les mêmes lignes mélodiques (et paroles) qu'il a chantées au début, pour les interpréter à l'octave supérieure, dans le très haut registre lors des *ad libitum*⁹. L'effet de répétition, avec une interprétation intensifiée et vertigineuse, permet d'ajouter du drame et de la force à son propos. C'est le cas pour « Earth Song », tirée de l'album *HIStory : Past, Present and Future, Book I*¹⁰, où le chanteur – accompagné de chœurs – répète « What about us ? », à l'octave en fin de chanson, renforçant le sentiment de colère, d'indignation et de dénonciation de l'injustice.

Pour finir, plusieurs spécialistes semblent s'entendre sur le fait que Michael Jackson se veut être un artiste extrêmement expressif, qui ne se contente pas des paroles et de la mélodie pour interpréter ses chansons. Il veut démultiplier les sentiments et sensations engagés afin de faire vivre une expérience forte à l'auditeur. Par exemple dans *Man in the Music : The Creative Life and Work*

5. « Technique de chant jazz dans laquelle des onomatopées ou des syllabes choisies au hasard sont chantées sur des mélodies improvisées » (Bradford Robinson, 2003). *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J397900>, consulté le 20 juin 2018.

6. Technique d'ornementation vocale, consistant à ajouter quelques notes à la mélodie d'origine pour enrichir celle-ci. Ce motif mélodique généralement court (deux ou trois notes en moyenne), peut être appris ou improvisé.

7. Technique d'ornementation vocale particulièrement utilisée en gospel, soul ou R&B et consistant à exécuter des « phrasés rapides », une « série rapide de notes » (Sadolin, 2012, p. 213). À noter que cet enchaînement est souvent spontané, issu de la gamme pentatonique et part d'une note aiguë pour descendre jusqu'à une note grave.

8. Michael Jackson, *Bad*, 1 disque compact, Epic Records, EK 40600, 1987.

9. Terme issu du latin et signifiant « à volonté », pour désigner un passage d'une chanson – le plus souvent à la fin – répété, sur lequel il est possible d'improviser ou d'enrichir la mélodie.

10. Michael Jackson, *HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1 disque compact, Epic Records, 474709 2, 1995.

of *Michael Jackson*, Joseph Vogel étudie le style vocal de Michael Jackson durant sa carrière solo, et explique que l'artiste va au-delà du langage grâce à l'utilisation des effets phonostylistiques mentionnés ci-haut, et la désarticulation de certains mots pour communiquer de l'émotion. « The idea is to make the audience "feel" the song as a sense impression, rather than focusing entirely on the words », analyse-t-il (2011, p. 9). Dans le même ordre d'idées, la chercheuse Isabelle Stegner-Petitjean (2011, p. 222) semble totalement d'accord avec cette vision des choses, révélant que

L'artiste a, tout au long de sa carrière, cherché à développer et à renouveler une évidente pluralité expressive. Celle-ci, alliant voix parlée et chantée, sons voisés ou non voisés, percussions buccales, bruitisme, jeux de souffle et chorégraphies vocalisées, s'est trouvée relayée et centralisée par un corps très présent phoniquement dans le champ musical.

1.2.2 Les personnalités influentes sur la voix du chanteur

Du début à la fin de sa carrière, Michael Jackson travaille avec assiduité et régularité pour développer, entretenir et pousser plus loin sa technique de chanteur. Par le biais de longues répétitions quotidiennes et intenses, il réussit ainsi à atteindre un niveau d'expertise remarquable. Il faut dire que l'artiste est extrêmement exigeant envers son travail, ceci s'expliquant peut-être par les attentes de son père Joseph Jackson tout aussi élevées à son égard – pour ne pas dire excessives, alors qu'il n'a que cinq ans (Gilmore, 2009, p. 23-26). Au final, plusieurs personnes vont avoir une incidence majeure dans le développement vocal du chanteur. Même s'il est difficile d'être exhaustif, voici quelques personnalités-clés et le rôle qu'elles vont jouer dans son parcours artistique.

Tout d'abord, on ne peut passer outre celui qui fait connaître Michael Jackson au monde entier, soit le producteur américain Berry Gordy. Fondateur et dirigeant du label Motown, ce dernier repère le groupe The Jackson 5 sur audition vidéo. Détectant le talent et le potentiel des jeunes frères, il s'occupe de les former à la scène et de leur faire enregistrer plusieurs disques à partir de 1968. Malgré un certain contrôle sur l'image du groupe¹¹ et le formatage de l'étiquette Motown¹² telle-

11. « De l'élaboration de leur image à l'écriture de leur matériel, Gordy s'impose comme l'un des maîtres d'œuvre de la carrière des Jackson 5 » (O'Toole, 2015, p. 78).

12. « Il y a toujours un style Motown pour les pochettes d'album, une touche Motown pour l'écriture de chansons, une façon de chanter Motown, et, par-dessus tout, un son Motown. Quiconque entend une chanson du label sur les ondes peut être capable de dire que c'est un enregistrement Motown en dix secondes » (Landau, *Rolling Stone*, 1971 ; <https://www.rollingstone.com/music/features/the-motown-story-19710513>, consulté le 20 juin 2018).

ment caractéristique de l'entreprise, Berry Gordy reste à l'écoute des attentes de Michael Jackson. Dès le début des années 1970, le jeune artiste exprime à son mentor la volonté d'explorer certains aspects de la voix chantée, et lui demande un peu de souplesse dans ses choix d'interprétation vocale (O'Toole, 2015, p. 354). Sa réponse est favorable.

Finalement, même si Michael Jackson ne connaît pas le sommet de sa gloire et de son talent sous la tutelle de Berry Gordy, le rôle majeur de celui-ci dans son développement en tant que chanteur reste indéniable. « No matter what, I will always love Berry because he taught me some of the most valuable things I've learned in my life [...] We all felt that Motown started us, supporting our professional careers. We all felt our roots were there », explique d'ailleurs le chanteur dans sa biographie *Moonwalk* (1988, p. 116).

Après avoir grandi et une fois devenu jeune adulte, Michael rencontre le réalisateur musical et producteur Quincy Jones sur le tournage du film *The Wiz*. C'est à ce moment-là que le chanteur lui fait expressément savoir sa « détermination à rompre avec son image d'enfant star » (Stegner-Petitjean, 2011, p. 225). Une collaboration majeure de la musique pop est alors entamée : Quincy Jones présente le *coach* vocal Seth Riggs à Michael Jackson, en plus de repousser les limites créatives de l'artiste en le poussant dans ses retranchements d'auteur-compositeur-interprète, et lance avec lui la bombe musicale qu'est l'album *Off the Wall*¹³, en 1979. Au-delà du certain succès que cela représente du point de vue commercial, on peut sentir la maturité technique et artistique qui a été développée chez Michael Jackson. Concernant sa technique vocale, Kit O'Toole mentionne : « *Off the Wall* was the vocal turning point for Michael, as Quincy Jones wanted him to move beyond bubblegum pop into more sophisticated material » (2015, p. 366).

La réussite d'un tel pari entre les deux hommes s'explique certainement par la riche expérience que possède Quincy Jones dans l'industrie musicale, couplée au talent brut et à la détermination du jeune Michael : « We tried all kinds of tricks that I'd learned over the years to help him with his artistic growth, like dropping keys just a minor third to give him flexibility and a more mature range in the upper and lower registers, and more than a few tempo changes », explique le producteur¹⁴. De plus, il semblerait que Jones ait trouvé cet équilibre entre complexité des arrangements vocaux et mise en valeur du travail vocal de l'interprète d'*Off the Wall*. « [...] in a stunning moment like

13. Michael Jackson, *Off the Wall*, 1 disque vinyle, Epic Records, FE 35745, 1979.

14. Los Angeles Times Blog, *Los Angeles Times*, http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/06/quincy-jones-on-michael-jackson-we-owned-the-80s-and-our-souls-would-be-connected-forever.html, consulté le 2 décembre 2017.

"She's Out of My Life", Jones had the good sense to let nothing obscure the magnificent heartbreak in the singer's voice », décrit en ce sens l'éditeur du magazine *Rolling Stone*, Mikal Gilmore, dans le livre *Michael* (2009, p. 34).

Après les deux succès phénoménaux qui suivent au niveau planétaire, soit les opus *Thriller*¹⁵ et *Bad*¹⁶, la collaboration entre Quincy Jones et Michael Jackson prend fin. Cependant, on ne peut nier l'influence majeure du producteur sur le travail qu'a effectué le chanteur vocalement parlant, encore des années après leur « séparation artistique ».

Comme indiqué plus haut, Michael croise le chemin de Seth Riggs grâce à l'initiative de Quincy Jones, en 1979. Ce *coach* vocal est une véritable sommité en matière d'enseignement de la voix chantée : il possède même sa propre technique intitulée « Speech Level Singing », grâce à une approche du chant développée par ses soins et mise en pratique lors des sessions avec ses élèves. Il se serait pour cela inspiré du *bel canto* (issu de la technique vocale lyrique), en veillant à garder une grande stabilité du larynx lors du chant, dans une position confortable et similaire à celle qu'un individu pourrait avoir lorsqu'il parle¹⁷. Parmi ceux qui lui ont fait confiance, on compte des chanteurs de renommée internationale et issus de genres musicaux variés tels que Nina Simone, Tina Turner, Barbra Streisand, Ozzy Osbourne, Prince, Madonna, Stevie Wonder, Ray Charles ou encore Johnny Hallyday¹⁸.

En plus d'étroitement collaborer avec Michael Jackson lors de l'enregistrement des albums *Thriller*, *Bad* et *Dangerous*¹⁹, Seth Riggs se voit attribuer le rôle de « conseiller vocal » et part en tournée avec le chanteur. Ils pratiquent ensemble des exercices vocaux à hauteur de plusieurs heures quotidiennes, six jours sur sept. Quincy Jones confie à propos de Riggs : « [he] gave him a vigorous warm-up exercises to expand his top and bottom range by at least a fourth, which I desperately needed to get the vocal drama going²⁰. » L'évolution du chanteur et sa signature vocale

15. Michael Jackson, *Thriller*, 1 disque vinyle, Epic Records, QE 38112, 1982.

16. Michael Jackson, *Bad*, 1 disque compact, Epic Records, EK 40600, 1987.

17. Voir le site de Seth Riggs au sujet de sa technique vocale : <http://www.speechlevelsinging.com/slsmethod.html>, consulté le 14 décembre 2017.

18. Voir la liste établie sur le site de Seth Riggs précédemment mentionné : http://www.speechlevelsinging.com/client_list.html, consulté le 14 décembre 2017.

19. Michael Jackson, *Dangerous*, enregistré entre 1990 et 1991, 1 disque compact, Epic Records, EK 45400, 1991.

20. Los Angeles Times Blog, *Los Angeles Times*, http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/06/quincy-jones-on-michael-jackson-we-owned-the-80s-and-our-souls-would-be-connected-forever.html, consulté le 2 décembre 2017.

ne tardent pas à se faire sentir, puisque comme l'estime Nelson George dans son livre *Thriller : The Musical Life of Michael Jackson*, l'album *Off the Wall* permet déjà de retracer quasiment tous les traits particuliers propres au chant de Michael et constitutifs de sa palette sonore (2010, p. 62-63), alors qu'il est désormais sous la direction du réalisateur Quincy Jones et du *coach* Seth Riggs.

D'autre part, l'ingénieur du son Bruce Swedien influence d'une manière ou d'une autre le travail de la voix de Michael Jackson, pendant leurs nombreuses années de collaboration. Dans l'article d'Isabelle Stegner-Petitjean qui traite de l'identité vocale de l'artiste (2011, p. 222), on peut lire :

Soucieux de ne pas voir sa personnalité vocale diluée ou amoindrie, Michael Jackson conscient de la portée et de la responsabilité médiatique de l'enregistrement a porté un intérêt tout particulier à sa fixation et au façonnage de ce qui se devait d'être non pas seulement son image sonore, mais son double enregistré. Ce faisant, il s'est adjoint, pour l'ensemble de sa carrière, la collaboration d'un ingénieur du son emblématique, Bruce Swedien, porteur d'une quête parallèle d'authenticité sonore.

Swedien et Michael Jackson travaillent des heures sur l'enregistrement de chœurs, sur la superposition de pistes de voix à l'unisson, dans le but de « grossir » le rendu vocal sans dénaturer le timbre de l'interprète. L'ingénieur du son, dans son livre *In the Studio with Michael Jackson*, s'émerveille de l'expertise de celui-ci pour doubler ses chœurs et les autres parties vocales, qu'il est même capable de rechanter parfaitement avec exactement le même vibrato... Avant d'ajouter : « His pitch is flawless ! » (Swedien, 2009, p. 51). Cela dit, tout en veillant de près à garder un rendu proche de la voix naturelle de Michael Jackson, ils prennent aussi évidemment certains partis afin d'augmenter l'impact du chant, grâce à des techniques d'enregistrement audio et aux machines. On apprend dans une entrevue de Bruce Swedien, accordée au magazine spécialisé en techniques du son *Sound on Sound*²¹, que Michael et lui se sont entendus sur l'utilisation d'une plateforme en bois créée par l'ingénieur. Le chanteur monte sur cette fabrication d'environ 0,74 m², fixée à 25 cm du sol, et les premières réflexions des fréquences engendrées par ses pas de danse sont enregistrées pour créer un motif rythmique dense et contrôlé, passé ensuite dans des Tube Traps²² et faisant incroyablement ressortir les parties du chant principal et les sons de danse – rythmiques – de l'artiste²³. Au final,

21. *Sound on Sound*, <https://www.soundonsound.com/people/bruce-swedien-recording-michael-jackson>, consulté le 9 décembre 2017.

22. Cylindres constitués de matériaux isolants, permettant de changer les caractéristiques acoustiques d'une pièce en absorbant certaines fréquences.

23. *Ibid.*

c'est de 1977 à 2001 que Bruce Swedien conserve le titre prestigieux d'ingénieur du son attitré de Michael Jackson, sur tous ses albums sans exception.

1.3 Vers une catégorisation des personnages incarnés

1.3.1 Les « profils-types » caractéristiques de son univers

Par le biais d'une écoute attentive des chansons de Michael Jackson, album par album, une liste de personnages-types a pu être établie. L'analyse effectuée a tenu compte des trois dimensions constitutives de l'univers d'un artiste dont nous avons parlé dans l'introduction de ce mémoire, et qui sont : « the real person, the performance persona, and the character » (Auslander, 2004, p. 10) soit « la vraie personne, la persona en représentation, et le(s) personnage(s) »²⁴

De plus, afin de dresser les profils suivants, nous avons pris en considération plusieurs éléments. D'abord, les paroles ont été analysées en notant les champs lexicaux relevés, l'histoire racontée et / ou le message véhiculé, ainsi que les éventuelles informations complétant ou contredisant subtilement l'idée première qui se dégageait à la lecture du texte.

Aussi, rappelons les travaux de Serge Lacasse, qui, dans son analyse de « Stan » d'Eminem, explique : « Une analyse du texte dévoilerait une structure narrative riche et complexe, remplie de liens intertextuels et transfictionnels divers, mais en même temps fort différente de celle décrite dans cet article consacré au rôle de la voix et de la technologie » (2006, p. 23). L'interprétation vocale de Michael Jackson, d'une part, et le travail d'arrangements et d'enregistrement, d'autre part, ont donc aussi été étudiés dans ce travail de classification. Une analyse des types de voix (mécanismes laryngés et effets vocaux) ont apporté des informations essentielles²⁵ : par exemple, la voix de tête pouvait représenter de la douceur, du romantisme ; le vibrato, de la vulnérabilité, etc. La production musicale et les arrangements ont également offert de précieux indicateurs. Un tempo rapide pouvait créer entre autres un sentiment d'oppression ou d'urgence. Parfois, même, des sons

24. Auslander distingue l'individu tel qu'il est dans la vie réelle, influencé par son vécu qui peut d'ailleurs inspirer des chansons biographiques ; l'image publique de l'artiste qui dépend des choix artistiques et de représentation médiatique / marketing ; et les différents protagonistes incarnés au sein des chansons, relevant exclusivement de la fiction.

25. Ce lien entre catégories de personnages et polyvocalité sera détaillé et mis en évidence dans le chapitre IV, avec l'analyse de trois chansons de Michael Jackson.

de portes grinçantes ou des claviers dont les sonorités faisaient penser à des « ouh » de fantômes participaient à créer un personnage terrifiant et l'univers dans lequel il évoluait. Enfin, une prise de son où la voix de Michael Jackson était enregistrée très près du micro pouvait créer un climat de confiance ou, au contraire, de menace.

Ainsi, grâce à la considération de ces différents paramètres, les profils ci-dessous se sont imposés comme ceux les plus représentatifs et les plus récurrents de l'univers de Michael Jackson, tout au long de sa discographie solo. En fait, il s'est avéré qu'ils constituaient alternativement la base de ses chansons, à laquelle il pouvait ajouter des variantes et d'autres éléments plus ponctuels. Voici les dix grandes catégories de protagonistes qui se sont facilement imposées comme étant largement dominantes et caractéristiques de l'univers du chanteur :

- Personnages biographiques, inspirés de sa vie réelle
- Personnages amoureux
- Personnages activistes, qui se battent pour des causes sociales, politiques, écologiques...
- Personnages rebelles, « durs à cuire »
- Personnages narrateurs, avec un certain aspect de mise en scène cinématographique
- Personnages horribles/terrifiants
- Personnages en position de victime
- Personnages nocturnes
- Personnages « tombeurs » de femmes, séducteurs
- Personnages portés sur la sexualité, la sensualité, le désir.

Dans certains cas, il existe une combinaison de plusieurs de ces personnages-types, mais il y a souvent une dominante très claire de l'une des catégories pour chaque chanson. D'autre part, quelques autres figures ont pu être relevées dans les disques de Michael Jackson. Celles-ci sont moins considérables, mais reviennent quand même trop souvent pour pouvoir être complètement occultées de ce travail de recensement. Le chanteur a ainsi incarné des personnalités urbaines, rêveuses, prisonnières de leur existence, résilientes, en questionnement, clamant leur amitié, observatrices et philosophes sur la vie, revanchardes, justicières.

1.3.2 À chaque album, son caractère : analyse des dominantes de personnages au fil du temps

Bien sûr, les caractéristiques de chacun des personnages ont évolué au cours de sa discographie, et certains profils ont été prédominants ou au contraire moins présents selon la période de sa carrière. Dans le but de comprendre l'évolution plus ou moins forte des types de personnages incarnés par Michael Jackson au fil du temps, une analyse a été réalisée sous forme de tableaux.

Dans le but de comprendre l'évolution plus ou moins forte des types de personnages incarnés par Michael Jackson au fil du temps, une analyse a été réalisée sous forme de tableaux. Six albums ont été jugés particulièrement pertinents quant à l'évolution des personnalités endossées par le chanteur. La sélection s'est faite, dans un premier temps, en tenant compte de représenter chacune des trois grandes périodes marquant la discographie du chanteur :

- Sa carrière d'enfant / jeune adolescent (1972-1975),
- Celle d'artiste accompli, au sommet de la gloire avec des personnages forts et créés de toute pièce, affichant par ailleurs une transformation vocale impressionnante due à l'intervention du *coach* vocal Seth Riggs (1979-1987),
- Et enfin celle des tourments, de l'activisme, de la dénonciation et de l'engagement pour différentes causes (1991-2001).

Une fois ce critère de sélection pris en compte, l'album *Got to Be There* (1972) a été choisi pour illustrer sa carrière d'enfant puisqu'il ouvre sa discographie et donne un aperçu intéressant sur les catégories de personnages qu'il aborde pendant ses plus jeunes années ; ensuite, *Off the Wall* (1979) a été retenu car il démontre la volonté de Michael Jackson de casser son image d'« enfant star » et d'explorer d'autres univers originaux et créatifs, en plus de livrer une interprétation vocale inédite et surprenante ; *Thriller* (1982), quant à lui, s'est imposé puisqu'il reste son album le plus vendu et se démarque des autres en étant le seul où il interprète toutes les variétés de personnages sans exception ; *Bad* (1987), de son côté, a offert des facettes de personnages fortes et marquantes ; par ailleurs, *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995) a fait partie de la sélection en affichant une évolution drastique dans les catégories de personnages incarnés, plus sombres et pessimistes ; et enfin, *Invincible* (2001), dernier album de l'artiste, s'est distingué en restant engagé tout en reprenant un caractère plus « doux » et varié dans les thématiques abordées et les caractères des protagonistes présentés.

Pour chacun de ces albums, un tableau a été conçu avec toutes les chansons y figurant, afin de

cocher la ou les catégories de protagonistes recensés ²⁶. Ces données ont été classées par ordre chronologique, selon l'année de sortie de l'album. Enfin, en conclusion, un dernier tableau récapitulatif et synthétique a été réalisé, affichant la liste des dix albums de l'artiste, ainsi que les personnalités retrouvées dans chacun des opus, pour une vue d'ensemble sur l'évolution de sa persona tout au long de sa discographie.

26. Comme indiqué dans la section 1.3.1, l'analyse des paroles, de l'interprétation vocale et de la production musicale (notamment les arrangements) ont permis cet inventaire

Figure 1.4 – *Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l’album Thriller (1982).*

	Personnage biographique	Personnage amoureux	Personnage activiste / se battant pour une cause	Personnage rebelle, dur à cuire	Personnage narrateur, avec aspect cinéma	Personnage horrifiant / terrifiant	Personnage en position de victime	Personnage nocturne	Personnage « tombeur » de femmes	Personnage porté sur la sexualité, la sensualité, le désir
« Wanna Be Startin’ Somethin’ »			X							
« Baby Be Mine »		X								
« The Girl Is Mine »		X								
« Thriller »					X	X		X		
« Beat It »				X ⁽¹⁾	X					
« Billie Jean »	X						X	X	X	
« Human Nature »								X		
« P. Y. T. (Pretty Young Thing) »		X						X		X
« The Lady in My Life »		X						X		X

⁽¹⁾ Il s’agit ici davantage d’une dénonciation des gangs et de la violence, même si le personnage prend des allures de « dur à cuire ».

Figure 1.5 – *Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album Bad (1987).*

	Personnage biographique	Personnage amoureux	Personnage activiste / se battant pour une cause	Personnage rebelle, dur à cuire	Personnage narrateur, avec aspect cinéma	Personnage horrifiant / terrifiant	Personnage en position de victime	Personnage nocturne	Personnage « tombeur » de femmes	Personnage porté sur la sexualité, la sensualité, le désir
« Bad »				X		X				
« The Way You Make Me Feel »		X								X
« Speed Demon »	X			X						
« Liberian Girl »		X								
« Just Good Friends »		X								
« Another Part of Me »			X							
« Man in the Mirror »			X		X					
« I Just Can't Stop Loving You »		X								
« Dirty Diana »	X				X		X			
« Smooth Criminal »					X	X				

Figure 1.6 – *Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l'album HIStory : Past, Present and Future, Book I (1995).*

	Personnage biographique	Personnage amoureux	Personnage activiste / se battant pour une cause	Personnage rebelle, dur à cuire	Personnage narrateur, avec aspect cinéma	Personnage horrifiant / terrifiant	Personnage en position de victime	Personnage nocturne	Personnage « tombeur » de femmes	Personnage porté sur la sexualité, la sensualité, le désir
« Scream »	X		X				X			
« They Don't Care About Us »			X				X			
« Stranger in Moscow »	X						X			
« This Time Around »	X						X			
« Earth Song »			X							
« D.S. »	X						X			
« Money »	X		X							
« Come Together »					X					
« You Are Not Alone »	? ⁽¹⁾	X								
« Childhood »	X						X			
« Tabloid Junkie »	X		X							
« 2 Bad »	X						X			
« HIStory »			X							
« Little Susie »					X					
« Smile »										

⁽¹⁾ Rapprochement possible avec le sentiment d'isolement et de solitude vécus par le chanteur, alors qu'il était accusé d'abus sexuels sur mineurs (et donc, parfois, désavoué par son entourage et son public).

Figure 1.7 – *Catégorisation des personnages incarnés par Michael Jackson dans l’album Invincible (2001).*

	Personnage biographique	Personnage amoureux	Personnage activiste / se battant pour une cause	Personnage rebelle, dur à cuire	Personnage narrateur, avec aspect cinéma	Personnage horrifiant / terrifiant	Personnage en position de victime	Personnage nocturne	Personnage « tombeur » de femmes	Personnage porté sur la sexualité, la sensualité, le désir
« Unbreakable »	X									
« Heartbreaker »		X					X			X
« Invincible »		X								
« Break of Dawn »		X						X		X
« Heaven Can Wait »		X								
« You Rock My World »		X								
« Butterflies »		X						X		X
« Speechless »		X								
« 2000 Watts »										X
« You Are My Life »	X									
« Privacy »	X		X				X			
« Don't Walk Away »		X					X			
« Cry »			X					X		
« The Lost Children »			X							
« Whatever Happens »					X					
« Threatened »	X					X				

Figure 1.8 – Synthèse et vision d'ensemble de l'évolution des personnages incarnés par Michael Jackson, tout au long des albums de sa discographie solo.

	Personnage biographique	Personnage amoureux	Personnage activiste / se battant pour une cause	Personnage rebelle, dur à cuire	Personnage narrateur, avec aspect cinéma	Personnage horrifiant / terrifiant	Personnage en position de victime	Personnage nocturne	Personnage « tombeur » de femmes	Personnage porté sur la sexualité, la sensualité, le désir
<i>Got to Be There</i> (1972)		X	X		X		X			
<i>Ben</i> (1972)		X	X		X		X			X
<i>Music and Me</i> (1973)	X	X			X		X		X	
<i>Forever, Michael</i> (1975)	X	X			X			X	X	
<i>Off the Wall</i> (1979)		X					X	X		X
<i>Thriller</i> (1982)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<i>Bad</i> (1987)	X	X	X	X	X	X	X			X
<i>Dangerous</i> (1991)	X	X	X		X		X			X
<i>HIStory: Past, Present and Future, Book I</i> (1995)	X	X	X		X		X			
<i>Invincible</i> (2001)	X	X	X		X	X	X	X		X

Au vu de ces données, certaines constatations s'imposent : il est par exemple intéressant de noter que *Thriller* est le seul album où Michael Jackson incarne toutes les catégories de personnages-types représentatifs de sa palette, sans exception, offrant un bel aperçu de sa persona et de son univers artistique.

Aussi, le « personnage amoureux » revient de façon systématique, du premier au dernier opus constituant sa discographie. Cependant, le quota de chansons d'amour fluctue au cours de sa carrière : alors que 70% des titres de *Got to Be There*²⁷ s'inscrivent dans ce thème, à peine 6,66% du contenu de *HIStory : Past, Present and Future, Book I*²⁸ y est consacré. Une étude des types de voix que Michael Jackson a explorées pour incarner ce personnage amoureux, pendant toutes ses années actives d'interprète, donnerait certainement des résultats fascinants.

En dehors de ce profil, trois types de protagonistes semblent dominer dans ses chansons : celui en position de victime, celui narrateur (avec un certain aspect de mise en scène cinématographique) et celui évoquant la sensualité, la sexualité et le désir. D'autre part, en adoptant un point de vue chronologique, on observe que les personnages rebelles et « tombeurs » de femmes n'apparaîtront plus jamais après les années 1980.

Dans les années 1990, Michael Jackson délaisse aussi considérablement les chansons d'amour, de sexualité et de désir pour se consacrer pleinement à l'activisme, à la lutte pour différentes causes lui tenant à cœur et pour « régler ses comptes » avec les médias et les graves accusations qui lui sont proférées pour abus sexuels sur mineurs. Sa transformation vocale est saisissante : il va parfois adopter une voix plus brute, dure, avec une certaine rugosité dans le timbre. Creuser plus en profondeur cette évolution d'interprétation serait donc une piste à considérer.

Enfin, alors qu'il lance son dixième et dernier album *Invincible*²⁹ au début des années 2000, Michael Jackson réincarne certaines catégories de personnages qu'on pensait oubliées : il se met – entre autres – dans la peau de figures horribles, nocturnes, ou encore portées sur la sensualité ; ces dernières ayant été particulièrement présentes dans des albums à succès comme *Off the Wall*³⁰, *Thriller*³¹ ou *Bad* avant d'être mises de côté pendant presque quinze ans. Une comparaison de sa technique vocale entre les années 1980 et 2000, une étude de ses changements dans l'interprétation

27. Michael Jackson, *Got to Be There*, enregistré en 1971, 1 disque vinyle, Motown, M 747L, 1972.

28. Michael Jackson, *HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1 disque compact, Epic Records, 474709 2, 1995.

29. Michael Jackson, *Invincible*, enregistré entre 1997 et 2001, 1 disque compact, Epic Records, EK 69400, 2001.

30. Michael Jackson, *Off the Wall*, 1 disque vinyle, Epic Records, FE 35745, 1979.

31. Michael Jackson, *Thriller*, 1 disque vinyle, Epic Records, QE 38112, 1982.

(et même ses éventuels progrès) pour incarner des mêmes types de personnages pourrait également contribuer à une recherche précise, fournie et détaillée sur son approche du chant.

CHAPITRE 2

LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON PAR LE CONTRÔLE DES MÉCANISMES LARYNGÉS : *BELTING* ET VOIX DE TÊTE

Dans ce chapitre sont étudiées deux facettes vocales de Michael Jackson correspondant à une utilisation spécifique des *mécanismes laryngés*¹. Plus précisément, ce sont le *belting* – type de voix alternant le mécanisme M1 pour les sons plus graves, et une subtile association des mécanismes M1 et M2 pour les sons plus aigus – ainsi que la voix de tête, tous deux caractéristiques du chant de Michael Jackson, qui font ici l’objet d’une étude approfondie. Tout comme pour l’analyse des effets phonostylistiques qui suit en chapitre III, deux angles ont été considérés : musicologique (analytique) d’une part, et pédagogique d’autre part puisque l’un des objectifs de ce travail est de pouvoir proposer par la suite un enseignement de la voix chantée pop inspiré de la technique vocale de Michael Jackson.

Pour chacune des facettes vocales précédemment nommées (*belting* et voix de tête), une définition générale est d’abord proposée, avant d’aborder certaines controverses ou subtilités liées à leurs appellation et utilisation dans le milieu de la technique vocale. Puis, une analyse de la production vocale est réalisée à différents niveaux (respiratoire, glottique, résonatoire et acoustique), avant d’enchaîner avec des considérations pédagogiques liées à leur émission. Enfin, une étude du rapport que Michael Jackson a entretenu avec le type de voix au cours de sa carrière de chanteur solo clôt le tout.

1. Au nombre de quatre, les mécanismes laryngés caractérisent la production vocale : M0 consiste au *vocal fry*, M1 à la voix de poitrine, M2 à la voix de tête et M3 à la voix de sifflet. Pour plus d’informations, voir la section 2.1.2.

2.1 Anatomie de l'appareil vocal et mécanismes laryngés

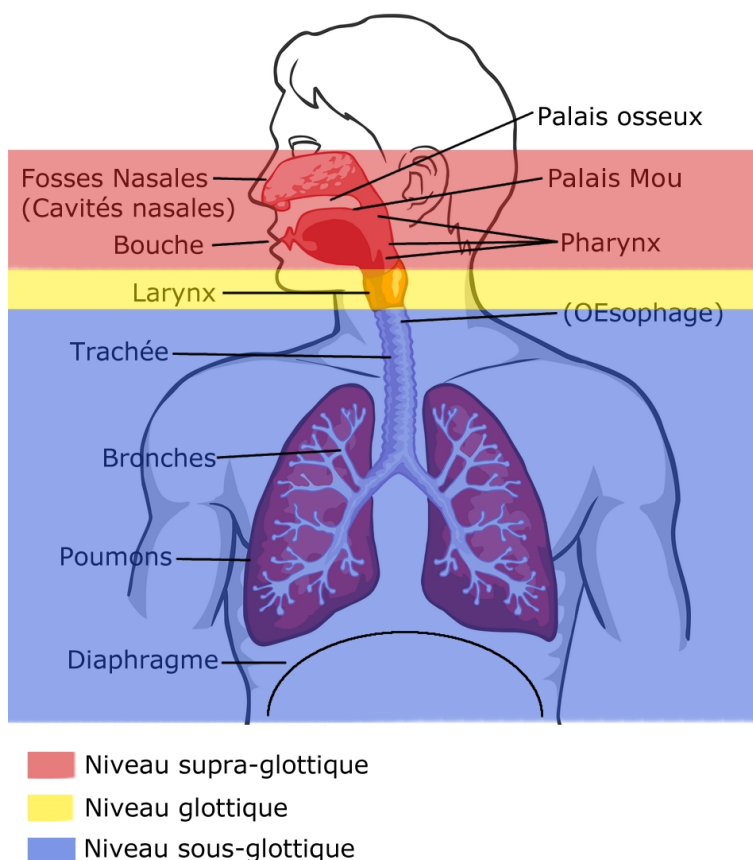
2.1.1 Notions anatomiques de l'appareil vocal

2.1.1.1 Les trois niveaux de l'appareil vocal

Les spécialistes de la technique vocale s'entendent sur trois plans à considérer lors de l'émission vocale, qui correspondent en fait aux trois niveaux de l'appareil vocal :

- **le niveau respiratoire** (ou niveau sous-glottique) ;
- **le niveau laryngé** (ou niveau glottique) ;
- **le niveau résonatoire** (ou niveau supra-glottique).

Figure 2.1 – *Les trois niveaux de l'appareil vocal* (Teissier, 2012, p. 27).



Citons, par exemple : « Vocal production of any kind has three main components that work in

coordination with each other : air source, tone generator, and resonating spaces » (Gagné, 2015, p. 11); ce qui s'accorde avec la vision de Soto-Morettini (2014, p. 34) :

Most voice-training systems concentrate on three basic areas : the source of power (what actually "drives" the sound – breath and lungs); the source of sound (anatomically, the point at which sound is created – contained within the larynx); and sound manipulation (anatomically, the controllable "follow-on" areas which we use for modifying the sound – the pharynx, or vocal tract, resonators in nose and mouth, muscles all around the neck, the jaw and the face, lips, etc.)

2.1.1.2 Le larynx

Situé dans le cou, au niveau glottique, le larynx est constitué de nombreux cartilages, muscles et membranes. On compte notamment :

- le **cartilage cricoïde**, qui représente le haut de la trachée et la base du larynx (sur laquelle celui-ci repose ; appelé « *cricoid cartilage* » sur la figure 2.3 ci-dessous),
- le **cartilage thyroïdien**, qui crée une structure autour de l'avant des cordes vocales et, ainsi, les protège (c'est cette proéminence qu'on appelle la « pomme d'Adam » ; « *thyroid cartilage* » sur la figure 2.3),
- les **cartilages aryénoïdiens** auquel sont rattachées les cordes vocales par l'arrière (« *arytenoid cartilage* » sur la figure 2.3). Ce sont eux qui se déplacent d'un côté et de l'autre pour ouvrir les cordes vocales quand on respire, et les fermer quand on émet un son parlé ou chanté. Ils peuvent aussi monter ou descendre, ce qui joue sur la longueur des plis vocaux (Sadolin, 2012, p. 44);
- les cordes vocales ou **plis vocaux** (« *vocal cords* » sur les figures 2.2 et 2.3) , qui sont deux ligaments contrôlés par les muscles et les cartilages aryénoïdiens. Elles sont bordées par une membrane muqueuse mobile ;
- les fausses cordes vocales ou **plis ventriculaires** (« *ventricular folds* » sur la figure 2.2) constituées de ligaments, muscles et glandes (Sadolin, 2012, p. 44);
- l'**épiglotte** (« *epiglottis* » sur les figures 2.2 et 2.3), structure cartilagineuse située en haut du larynx dont l'extrémité postérieure bascule vers l'arrière et entre en contact avec le reste du larynx quand on avale, afin d'empêcher la nourriture de passer dans la trachée et donc de s'étouffer (Sadolin, 2012, p. 45).

Figure 2.2 – Vue plongeante sur le larynx et représentation des différents éléments qui le composent. Comparaison de sa configuration pendant la respiration, et pendant la production d'un son (Sadolin, 2012, p. 44).

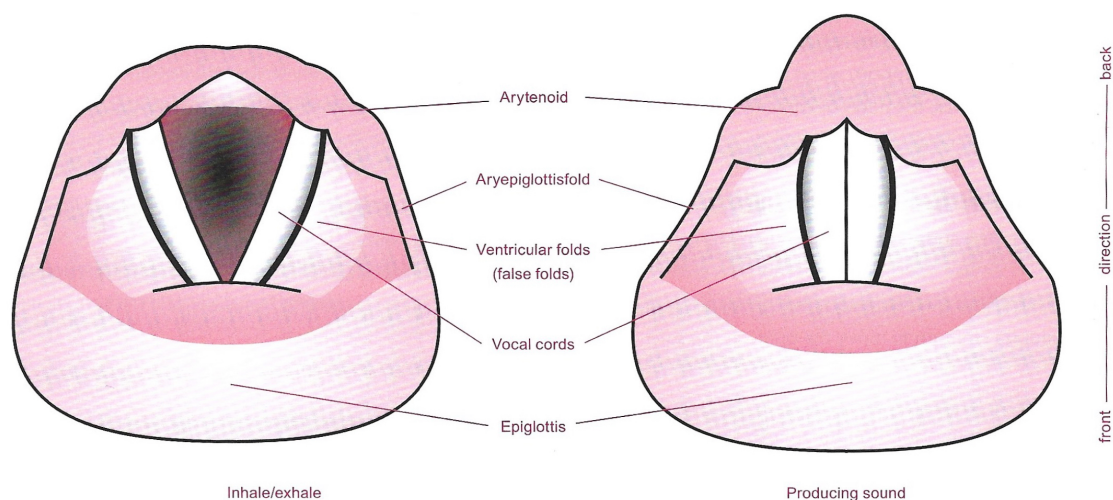
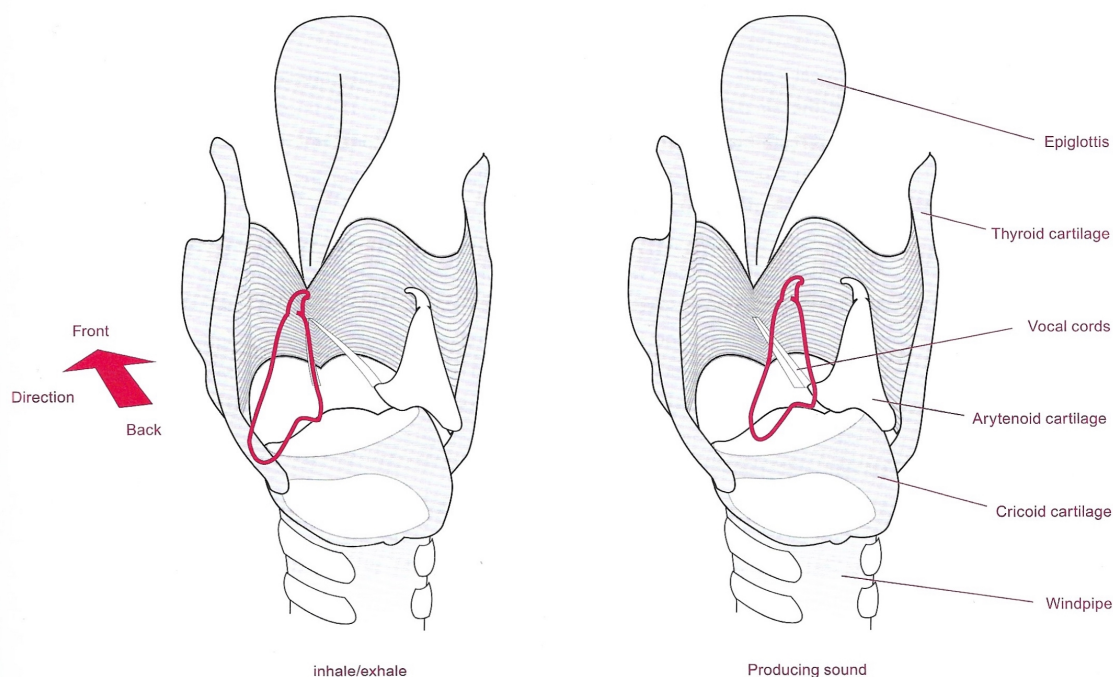


Figure 2.3 – Représentation du larynx en se positionnant à l'arrière du cou. On voit les différents os et cartilages qui le composent; le cartilage aryénoïdien gauche est représenté en transparence – et entouré de rouge – afin de comparer le positionnement des cordes vocales pendant la respiration et pendant la production d'un son (Sadolin, 2012, p. 45).



2.1.2 Les mécanismes laryngés

Au nombre de quatre, les mécanismes laryngés consistent en un ajustement glottique particulier selon des contraintes de longueur, de raideur et d'épaisseur des plis vocaux, en plus d'une certaine tension musculaire mise en jeu dans le mode de vibration de ces derniers. Ces propriétés caractérisent ainsi les différents mécanismes et, par extension, la production vocale. Il y a :

- le **M0**, qui correspond au *vocal fry* et permet de produire les sons dans le plus bas registre, très graves. On parle aussi de sons impulsionnels, soit, d'après la norme française NF S31-010 (décembre 1996), de : « bruits consistant en une ou plusieurs impulsions d'énergie acoustique, ayant chacune une durée inférieure à environ 1 s et séparée(s) par des intervalles de temps de durée supérieure à 0,2 s ». Avec ce mécanisme laryngé, les plis vocaux sont relâchés, très courts et très épais, et les phases de contact, longues.
- le **M1**, correspondant à la **voix de poitrine** et offrant la possibilité d'émettre des sons appartenant aux registres grave à moyen. Les plis vocaux restent courts et épais pendant la production vocale, et c'est l'intégralité de la masse vibrante qui est en action. Les résonances sont majoritairement ressenties dans la poitrine, au niveau du sternum (Henrich, 2012).
- le **M2**, qui équivaut à la **voix de tête** et couvre les sons du registre moyen à aigu. Les plis vocaux sont plus longs et moins épais qu'avec le mécanisme M1. Il y a, également, moins de masse vibrante en action. Les résonances sont majoritairement ressenties au niveau de la tête (Henrich, 2012).
- le **M3**, qui représente la **voix de sifflet** et permet de produire les sons très aigus. C'est le mécanisme avec lequel les plis vocaux sont très tendus et très fins (Henrich, 2012). Plus précisément, une certaine compression musculaire empêcherait une partie des cordes vocales de vibrer, permettant par la même occasion d'atteindre ces notes extrêmement hautes (Sadolin, 2012). Des recherches restent cependant encore à faire sur ce sujet, toujours assez obscur et mal maîtrisé dans le milieu de la technique vocale (Henrich, 2012).

2.2 Le *belting*

2.2.1 Définition

Le *belting* est l'une des qualités vocales caractéristiques du chant de Michael Jackson. Cette façon de chanter se développe beaucoup dans le milieu de la musique pop au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, et compte de plus en plus d'adeptes ces dernières années. On le rencontre dans des styles musicaux tels que la pop, le rock, la country, la comédie musicale, le blues, le R&B, etc. L'artiste SIA, par exemple, en a fait sans aucun doute sa propre marque de fabrique et s'est imposé comme la « reine » du *belting*, y ayant recours de façon quasi systématique dans son album *1000 Forms of Fear* (2014). En fait, on pourrait définir le *belting* comme une manière de projeter la voix et comme une sorte d'« extension musicale de la voix parlée » (Doscher, 1994), avec beaucoup de puissance.

Lorsqu'un chanteur use du *belting*, le son émis est très brillant et très fort, très coloré du point de vue fréquentiel avec beaucoup d'harmoniques. Et plus l'interprète monte dans le registre aigu, plus le volume sonore et l'énergie nécessaire à la production du son augmentent. Une grande performance physique est demandée, et une forte implication émotionnelle résulte de sa production, tant pour l'émetteur que pour le récepteur. La notion de « sacrifice » est aussi appropriée pour le décrire, puisque le corps est utilisé de façon intense, tout cela au service du discours et des sentiments transmis.

2.2.2 Controverses

Malgré sa forte croissance dans le milieu de la musique pop, un mystère persiste autour de cette qualité vocale, allant jusqu'à une réelle mystification de celle-ci. Il est fascinant de noter les variétés de définitions du *belting* trouvées dans le milieu de la recherche de la technique vocale.

Le point de divergence principal est le mécanisme utilisé – ou la qualité vocale – pour produire le son. En effet, on peut lire dans l'ouvrage *Complete Vocal Technique*, « Some [singers] use the word 'Belting' for a Curbing sound, some for an Overdrive sound and some even use the term for a twanged Neutral sound » (Sadolin, 2012, p. 116), ce qu'on pourrait traduire par « Certains

chanteurs utilisent le mot “belting” pour un son en voix mixte avec un peu de *twang*², d’autres pour un son produit en voix de poitrine, et certains utilisent même ce terme pour un son en voix de tête avec ajout de *twang*. »

Et la confusion se révèle davantage, alors qu’on parcourt les différents ouvrages et articles qui traitent de cette qualité vocale. Par exemple, il est parfois dit que, contrairement à la croyance populaire, il ne s’agit pas simplement de « pousser sa voix de poitrine » (Gagné, 2015 p. 1). Ailleurs au contraire, on peut lire qu’il s’agit pour un interprète de chanter dans l’aigu de sa tessiture en mécanisme M1 (Henrich Bernardoni, 2014, p. 216), c’est-à-dire en mécanisme laryngé lourd avec utilisation des plis vocaux courts et épais, correspondant ainsi à la voix de poitrine (Henrich, 2012).

Enfin, une autre approche du *belting* consiste à utiliser la voix de poitrine dans les registres grave et moyen grave, avant de passer en voix mixte avec ajout de *twang* pour les registres moyen aigu et aigu (Gagné, 2015). C’est aussi de cette façon que la qualité vocale est appréhendée à la Krowne Vocal School of New York City. Et on remarque, en analysant le chant de Michael Jackson, que c’est ce qui caractérise le mieux sa voix lorsqu’il use du *belting*. De ce fait, cette perspective sera retenue pour la suite de nos recherches.

Un autre débat autour du *belting* implique la question de sa dangerosité – ou non – pour l’appareil vocal. En effet, des spécialistes de la technique vocale n’hésitent pas à alerter leurs lecteurs à ce sujet : « Reputable laryngologists continue to warn us about this kind of singing. They see singers with obvious symptoms of hyperfunctional habits, almost all of which are centered in the throat. » (Doscher, 1994, p. 190) ; alors que d’autres affirment qu’il n’y a pas matière à s’inquiéter : « Many voice teachers panic about belting, and consequently panic their students about it too. I believe that most singers instinctively know when they are producing a sound in a healthy way ; when they aren’t, their voices usually let them know » (Soto-Morettini, 2014, p. 62). Au final, tout est une question de technique, et effectivement, la capacité de certains interprètes à adapter convenablement leur anatomie varie ; or cette aptitude peut s’avérer être un atout majeur pour bien appréhender cette façon de chanter. Ce n’est pas le *belting* qui est dangereux en soi, mais plutôt la mauvaise approche méthodologique lors de son usage.

2. Technique qui consiste à changer la forme du conduit vocal en le rendant plus étroit, créant ainsi des résonances et vibrations dans le masque et dans les sinus, et pouvant donner à la voix un timbre nasal. Pour plus de précisions, voir section 2.1.3.3.

2.2.3 Production vocale

2.2.3.1 Sur le plan respiratoire

D'un point de vue respiratoire, le *belting* requiert à la fois une implication diaphragmatique, abdominale et intercostale, toutes coordonnées les unes avec les autres. Produire un son en utilisant cette qualité vocale requiert une grande ouverture des côtes pendant l'inspiration, ainsi que le maintien de l'expansion de la cage thoracique pendant l'expiration.

Par la même occasion, une posture particulière est nécessaire pour l'interprète qui use du *belting*. Celle-ci est souvent comparée à une façon de se tenir digne, fière voire « noble », ce qui facilite des interactions bien coordonnées et de la flexibilité entre les muscles intercostaux, abdominaux et ceux du haut de la poitrine (Jennings, 2014).

2.2.3.2 Sur le plan glottique et de l'appréhension du fonctionnement laryngé

En *belting* – et comme indiqué plus haut –, le chanteur utilise la voix de poitrine (mécanisme laryngé M1) pour les notes appartenant à son registre grave ou moyen grave, avant de passer en voix mixte à dominante voix de poitrine pour les notes hautes (donc, en combinant les mécanismes M1 et M2, même si le premier mécanisme reste prédominant)³.

De plus, afin d'optimiser la fermeture des cordes vocales, des exercices et échauffements sont nécessaires avant le *belting*. En effet, celles-ci sont très épaisses et s'accolent en bourrelets épais pendant la production d'un son, restant en contact pendant au moins la moitié du cycle vibratoire (Trinquesse, 2009) ; il est donc important de les préparer à cette mise en relation prolongée.

D'autres paramètres physiques propres au *belting* sont à prendre en considération : la base de la langue et le larynx sont élevés, le diamètre du pharynx est rétréci et l'épiglotte est inclinée au-dessus du larynx (Van L. Lawrence, 1979). Plus précisément, et ce grâce à une technique d'imagerie par résonance magnétique, il a été observé que le larynx est positionné plus haut d'une à une vertèbre

3. La voix mixte joue avec les deux mécanismes puisqu'elle allonge et étire graduellement les cordes vocales par rapport à la voix de poitrine, sans le faire autant qu'en voix de tête. De plus, elle déplace progressivement les sensations de résonances du sternum à la tête. À noter aussi que, contrairement à la voix de poitrine, ce n'est plus l'intégralité de la masse vibrante qui est en action lorsque les cordes vocales entrent en contact (Sadolin, 2012, p. 67). En fait, la voix mixte va prendre et/ou alterner des caractéristiques de chacun des mécanismes pendant la production vocale.

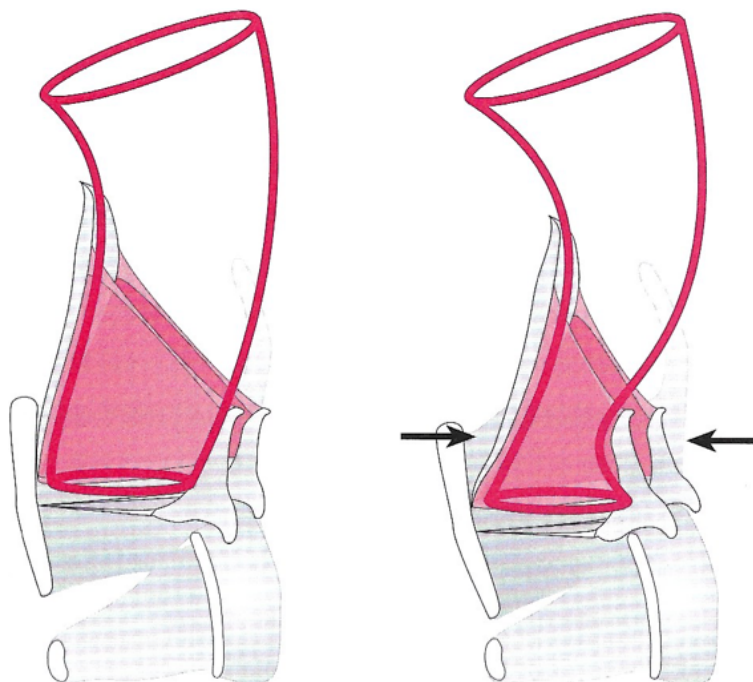
cervicale et demie en *belting*, comparé à la même note qui serait produite en usant de la technique du chant classique (Popeil, 1999).

2.2.3.3 Sur le plan résonatoire

Lorsque le chanteur opte pour le *belting*, le son qu'il produit va dépendre de nombreux paramètres jouant sur tous ses résonateurs que sont le conduit vocal, la bouche, le nez et le visage.

Premièrement, et comme mentionné au début de cette section, le *belting* utilise la voix mixte dans le plus haut registre ; qualité vocale obtenue en ayant notamment recours au *twang*. Comme l'illustre la figure 2.1, cette technique consiste à changer la forme du conduit vocal en le rendant plus étroit, créant ainsi des résonances et vibrations dans le masque et dans les sinus. Le timbre obtenu est très nasal et brillant, notamment grâce à l'enrichissement d'harmoniques dans le haut du spectre (Bestebreurtje et Schutte, 2000).

Figure 2.4 – Comparaison de la forme du conduit vocal en temps normal avec celle qui est créée lors de l'utilisation du *twang* (Sadolin, 2012, p. 51).



En fait, il faut même tendre à une sorte de « sourire » pendant qu'on chante, et donner une forme horizontale au résonateur qu'est la bouche : ceci permet de créer des résonances vers l'avant

– plutôt que dans le voile du palais lorsque la bouche est façonnée de façon verticale –, produisant ainsi ce son si caractéristique du *belting* (Jennings, 2014).

La langue, quant à elle, reste étendue et large, plutôt élevée dans la bouche et sans contraction. Aussi, les mâchoires doivent être détendues, relâchées, basses et très ouvertes pour augmenter l'espace entre les dents du haut et du bas, et permettre au son d'avoir plus d'impact.

Enfin, lorsqu'un chanteur utilise le *belting*, sa tête est droite, voire très légèrement surélevée et penchée en arrière. Ceci va de pair avec le fait d'élever le sternum et d'ouvrir les côtes – ces mouvements entraînant naturellement le positionnement haut de la tête –, et joue alors sur l'espace laissé aux résonateurs, en changeant la forme du conduit vocal.

2.2.3.4 Sur le plan acoustique

Tout comme on a pu noter qu'une grande adaptation physique est nécessaire à sa production, et que les émotions qui y sont associées sont intenses, force est de constater que la notion d'« extrême » est aussi appropriée pour caractériser le *belting* du point de vue acoustique. En effet, sur les quatre paramètres perceptifs du son que sont la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre, au moins trois d'entre eux présentent des propriétés assez exceptionnelles avec cette qualité vocale.

En premier lieu, le *belting* représente un défi en termes de hauteurs fréquentielles à produire pour l'interprète, qui conserve sa voix de poitrine ou sa voix mixte même dans des notes aiguës voire très aiguës pour lui. Les registres vocaux « naturels » des chanteurs sont, de ce fait, mis à l'épreuve. Par exemple, pour une chanteuse alto, la note de passage (hauteur fréquentielle qui implique un changement de mécanisme voix de poitrine/voix de tête) se situe en général autour du La₄ ou Si^b₄, soit entre 440 et 466,16 Hz. Elle aurait donc tendance à passer en voix de tête (M2) à partir de cette fréquence, et pour toutes celles qui se situent au-dessus ; or, en *belting*, cette interprète va souvent être amenée à produire des notes correspondant au Ré₅ (587,33 Hz) – et même plus haut – sans passer en mécanisme M2.

Il y a également une très grande amplitude du signal émis avec cette qualité vocale, impliquant beaucoup de puissance sonore ; ceci étant tout particulièrement dû aux hautes fréquences produites avec beaucoup d'énergie, qui se promènent sur de plus longues distances et semblent plus fortes à l'oreille que des sons émis dans un plus bas registre (Gagné, 2015). Il est, en fait, impossible de pratiquer le *belting* en murmurant, ou même en chantant à faible intensité. C'est ce qui explique la

difficulté à faire tenir le son sur la durée – surtout pour les débutants –, particulièrement à cause de l'énergie respiratoire qui est nécessaire pour contrôler le débit d'air, ainsi que celle musculaire posturale qui demande d'élever le sternum et de garder une grande ouverture des côtes pour gérer la respiration.

D'autre part, le son en *belting* est très coloré du point de vue fréquentiel, lui conférant un timbre particulier. Un chanteur qui maîtrise la technique peut faire ressortir des harmoniques⁴, particuliers en fonction des résonances qu'il crée avec son conduit vocal. Par exemple, et comme mentionné plus haut dans la section physiologique, cela peut se faire en utilisant le *twang*. La perception d'un timbre brillant est alors évidente. En fait, des similitudes sont même notées avec le son produit par les instruments de la famille des cuivres, à travers le fait d'aller chercher les multiples de la fondamentale dans les très hautes fréquences : « These results show that the loud, bright sound of the *belting* style is achieved by the implementation of resonance strategies that enhance higher harmonics. » (Bestebreurtje et Schutte, 2000, p. 194).

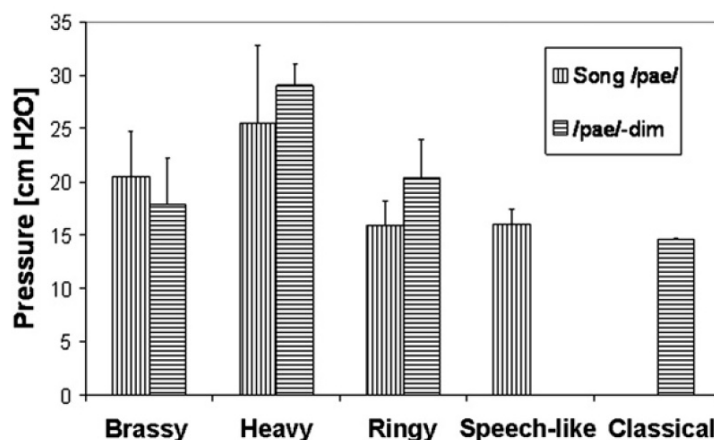
Enfin, et toujours concernant les propriétés acoustiques du *belting*, le débit d'air est réduit lors de la production vocale. Peu de souffle passe avec le son émis, et il y a, dans le même temps, beaucoup de pression sous-glottique – pression d'air créée par le flux d'air expiré contre les cordes vocales partiellement fermées, et mesurée sous la glotte – impliquée dans l'appareil phonatoire. « Belting has been found to be produced with high P_{Sub} [...] On average across tones and pitches, P_{Sub} was highest in *heavy* and lowest in *classical*, *ringy* and *brassy* being similar to each other in this parameter » expliquent Sundberg, Thalén et Popeil (2012). Une figure extraite de leur recherche, et démontrant ce qu'ils avancent ci-dessus, est disponible à la page suivante. À noter que l'augmentation de la pression sous-glottique permet d'augmenter l'intensité du son produit et sa hauteur, ces deux aspects étant caractéristiques du *belting* (Trinquesse, 2009).

Aussi, le quotient de fermeture glottique (abrégé CQ pour *closed quotient*)⁵ peut être, quant à lui, très élevé lorsque le chanteur use du *belting* : dans certains cas, le CQ atteint même plus de 52% (Bestebreurtje et Schutte, 2000, p. 194).

4. Un harmonique ou *partiel harmonique* est une fréquence composant une onde sonore et correspondant à un multiple entier de la fréquence fondamentale.

5. Le quotient de fermeture glottique est mesuré grâce au système d'électroglottographie (EGG). Aussi appelé *quotient de contact glottique*, il s'agit du rapport entre la durée de phase de fermeture de la glotte (avec accolement des plis vocaux), et la durée du cycle glottique complet. Autrement dit, c'est le pourcentage de la durée du cycle glottique pendant lequel le débit d'air est limité – voire annulé – par les plis vocaux qui entrent en contact.

Figure 2.5 – Comparaison de la pression sous-glottique (P_{Sub}) de notes de même hauteur émises avec différentes techniques, celle dite « heavy » étant associée au belting. Les colonnes de gauche, pour chaque technique, correspondent à la P_{Sub} pour des notes émises de façon linéaire avec la syllabe /pae/; et celles de droite, à la P_{Sub} pour des notes chantées en diminuendo avec la même syllabe (Sundberg, Thalén et Popeil, 2012, p. 47).



2.2.4 Considérations pédagogiques

Il existe quelques conseils et astuces pouvant faire toute la différence pour l'élève dans son apprentissage du *belting*.

Concernant la respiration, donner l'image de « pousser le diaphragme vers l'extérieur » (et donc de créer une résistance) en tenant la note peut aider, d'où l'importance d'un soutien abdominal conséquent. De plus, afin de bien coordonner les différents muscles impliqués dans la respiration, il existe des techniques permettant de bien se positionner ou de bien conditionner le corps pendant la pratique du *belting* : ainsi en cours de technique vocale, il est souvent recommandé de s'appuyer contre un mur imaginaire et de se reculer pendant la réalisation d'une note haute, pour favoriser l'expansion de la cage thoracique et le lever du sternum. Aussi, ouvrir progressivement et largement les bras en demi-cercle autour de soi pendant la production d'un son est un incontournable, puisque cela sert de référence pour l'interprète afin de stabiliser le son sur une durée plus ou moins longue (contrôle de l'expiration).

Concernant les résonances, pour pouvoir comprendre la sensation créée par le *twang* et ainsi trouver comment rétrécir le conduit vocal, il est souvent demandé aux élèves d'imiter une sorcière, un chat qui miaule ou un enfant qui nargue les autres. D'autre part, les vocalises et échauffements demandés pendant les séances de *belting* utilisent les voyelles « È » ou « I » (plutôt que des voyelles

qui impliquent une forme ovale pour la bouche telles qu'un O) et ce, particulièrement dans les aigus. En fait, cela permet de correctement placer le son vers l'avant de la bouche. Enfin, dans le but de détendre la langue, des exercices sont faits en cours de chant : par exemple, on peut la laisser pendre hors de la bouche, tout en la tenant avec les doigts pendant qu'on fait des vocalises. C'est un moyen d'enlever les tensions à sa base, tout en la rendant plus flexible ; il devient alors plus facile de contrôler sa position pendant le *belting*.

2.2.5 L'usage du *belting* par Michael Jackson

L'analyse de l'ensemble des albums solo de Michael Jackson révèle de précieuses informations quant au rapport que l'artiste entretient avec le *belting* au cours de sa carrière. Cette qualité vocale s'avère être beaucoup plus présente dans les quatre premiers opus qu'il sort entre 1972 et 1975, alors qu'il est encore jeune adolescent et imprégné de l'esprit soul de la Motown. En effet dans *Got To Be There* (1972), il a recours au *belting* sur la totalité des chansons, c'est-à-dire sur les dix titres qui composent l'album. Cela dit, au sein de ce même opus, son utilisation varie d'un titre à l'autre : l'artiste l'utilise de façon quasi permanente et acrobatique dans « Love Is Here and Now You're Gone », alors que c'est plus nuancé dans « In Our Small Way » où on n'en retrouve que sur quelques notes isolées, ou sur une section particulière comme l'*ad libitum* qui contraste avec le reste du titre chanté avec une voix douce. En comparaison, dans le dernier album de Michael Jackson intitulé *Invincible* (2001), il est difficile de trouver du *belting*. Il y délaisse vraiment cette façon de chanter, préférant utiliser une voix posée, parfois même fragile et vulnérable, quand il n'opte pas pour des effets tels que de la raucité, du vibrato... Aussi dans *Invincible*, il peut chanter de façon très syncopée pour renforcer l'aspect rythmique. Au final, on trouve du *belting* uniquement sur les *ad libitum* des chansons telles que « You Rock My World » ou « Unbreakable », où il s'en sert soit pour donner de l'intensité à l'interprétation en reprenant la mélodie à l'octave supérieure, soit pour augmenter l'impact de ses interjections.

Autre constat, ses collaborations avec le *coach* vocal Seth Riggs et le réalisateur musical Quincy Jones lui permettent de faire de réels progrès dans sa maîtrise et son « dosage » du *belting*. On a le sentiment que l'interprète va chercher des outils d'interprétation plus nuancés, plus variés en fonction des émotions qu'il veut faire passer. En fait à partir de *Off the Wall* (1979), il « force » de moins en moins quand il use de cette qualité vocale, et ce, jusqu'à la fin de sa carrière ; rendant

ainsi le *belting* plus subtil avec davantage de voix mixte et de contrôle de la puissance.

Enfin, voici quelques exemples de chansons de Michael Jackson intéressantes à analyser plus en profondeur, du point de vue du *belting* et de l'utilisation qu'en fait l'interprète : « Ain't No Sunshine » (*Got to Be There*, 1972), « Doggin' Around » (*Music and Me*, 1973), « Beat it » (*Thriller*, 1982), « Bad » (*Bad*, 1987), et la partie *ad libitum* de « Unbreakable » (*Invincible*, 2001).

2.3 La voix de tête

2.3.1 Définition

La voix de tête, ou *falsetto*, est un autre type de voix caractéristique de la palette vocale de Michael Jackson. L'artiste est en effet très rapidement à l'aise avec ce mécanisme laryngé du point de vue technique et peut monter étonnamment haut en l'utilisant, surtout considérant sa tessiture de ténor.

Aussi appelée « mécanisme léger », la voix de tête est en fait très appréciée des interprètes en musique pop et ce, dans tous les styles ; on la retrouve particulièrement dans le disco, le funk, le rock, la pop, le R&B ou encore le gospel. En parallèle, cette façon de chanter est également utilisée en musique classique – mais avec certaines nuances, développées plus bas dans cette section –, ou même dans le chant choral (particulièrement pour les airs de Noël).

L'appellation de « voix de tête » se justifie tout simplement par la sensation de vibrations et de résonances qui se créent aussi bien au niveau de la tête que du visage lorsque le chanteur s'en sert, et ce, de façon particulièrement forte.

Au niveau du rendu sonore, elle est souvent associée à un son doux, enfantin, angélique, pur. Certains utilisent même les qualificatifs de « voix haute, moins timbrée, légère, aérienne, quasi fantomatique » pour la décrire (Hart et Heyvaerts, 2017, p. 48). S'il est vrai qu'on se tourne naturellement vers la voix de tête pour chantonner, ou pour produire des sons hauts tout en douceur, il existe pourtant des techniques pour lui donner beaucoup de consistance ou de puissance, avec un timbre riche et brillant.

En musique pop, l'utilisation de la voix de tête permet à l'interprète de créer une certaine proximité avec l'auditeur. On peut y percevoir de la vulnérabilité, de l'intimité, de la fragilité ou encore un caractère enfantin (Hart et Heyvaerts, 2017, p. 45), et même un climat de confiance, quelque chose de féminin (Sadolin, 2012). Cela peut aussi être associé à de la tendresse, du désir, de la sensualité ou encore à une montée en intensité des émotions, puisque le chanteur va chercher des notes de hauteur extrême, voire acrobatiques.

2.3.2 Subtilités d'appellations et de couleurs

Même si la *voix de tête* n'est pas aussi sujette aux controverses que le *belting*, il n'en demeure pas moins que des subtilités demeurent quant à ses appellations et ses caractéristiques dans le domaine de la technique vocale.

Par exemple, il n'est pas rare de lire que la voix de tête (ou « mécanisme léger ») corresponde au terme *falsetto*, en opposition à la voix de poitrine qui, elle, correspondrait au « mécanisme lourd » (Vennard, 1968). Pourtant, d'autres classent ce fameux *falsetto* dans un type de registre à part, dit « auxiliaire » et indépendant des voix de poitrine, voix de tête et voix mixte. Dans ce cas de figure, le *falsetto* serait alors avant tout rattaché aux voix masculines (même s'il peut être aussi bien utilisé par les femmes que par les hommes), et correspondrait à l'utilisation des bords libres des plis vocaux seulement, déjà très fins et allongés (Ware, 1998). Enfin – et c'est sûrement la caractérisation la plus satisfaisante –, certains auteurs distinguent le *falsetto*, nom tout simplement donné à la voix de tête pour les hommes, du « vrai » ou « haut » *falsetto* qui, lui, serait le registre équivalent à la voix dite de sifflet, de flûte, ou encore de flageolet (Sadolin, 2012).

De plus, il faut savoir que la voix de tête est la facette vocale la plus modulable au niveau des sonorités et des nuances de couleurs qui peuvent lui être données. On peut déjà distinguer trois sous-catégories principales sous l'étiquette de « voix de tête » : celle avec air, celle sans air et celle qui se rapproche d'un son « métallique » (Sadolin, 2012). D'ailleurs, le fait d'y mettre ou non de l'air fait la grande distinction entre chant populaire et chant classique. En effet, en pop, l'air dans la voix est tout à fait accepté, et peut même être un choix esthétique de la part de l'interprète pour créer un effet particulier (penser à Pharrell Williams et à la sensualité qu'il donne à son chant dans le titre « Marilyn Monroe ») ; tandis qu'en chant classique, le fait de faire passer de l'air avec le son produit est purement et simplement considéré comme une erreur technique.

Pour finir, il ne faut pas oublier qu'il est parfois difficile pour l'interprète lui-même de dire quel type de voix il utilise. Même si, en théorie, la voix de poitrine est associée au mécanisme « lourd » (M1), tandis que la voix de tête est rattachée à celui « léger » (M2), des spécialistes font remarquer que les sensations corporelles lors du chant sont propres à chaque individu. Ainsi, surtout chez les chanteurs entraînés, des vibrations peuvent très bien être ressenties dans la poitrine alors que le M2 (« voix de tête ») est utilisé pour chanter, ou inversement. Il faut donc utiliser ces termes techniques avec parcimonie lorsqu'on travaille la voix chantée, et davantage se focaliser sur la qualité de la transition du grave à l'aigu et de l'aigu au grave (Hart et Heyvaerts, 2017).

2.3.3 Production vocale

2.3.3.1 Sur le plan respiratoire

Du côté de la respiration, plusieurs aspects peuvent jouer un rôle essentiel pour le chanteur lorsqu'il émet un son en voix de tête. Dans un premier temps, il est nécessaire pour lui d'avoir un très bon soutien respiratoire. En effet, parmi les avantages de celui-ci, on compte notamment une extension de la tessiture – celle-ci devient plus large –, une meilleure puissance vocale et l'entrave à la création de tensions dans l'appareil vocal ; trois points qui aident beaucoup à produire des notes dans un haut registre, donc en voix de tête.

Aussi, la manière d'appréhender la respiration va dépendre de si l'interprète veut produire un son avec ou sans air. En partant du principe de base, que c'est un son « pur » et sans air qui est souhaité, il est donc nécessaire d'apprendre à ne pas expirer l'air tout d'un coup. Pour cela, il faut par exemple développer le contrôle du diaphragme, ainsi que les muscles qui entourent ce dernier et qui sont responsables du contrôle du débit d'air.

Dans le cas contraire – et plus exceptionnel – où c'est un son en voix de tête avec air qui doit être produit, il faut alors veiller à trouver un bon équilibre pour que la quantité d'air expiré n'affecte pas l'efficacité des cordes vocales, ne donne pas une sensation de voix fatiguée et ne donne pas la sensation d'être à bout de souffle (Sadolin, 2012). Pour cela, un bon soutien respiratoire permet un meilleur contrôle de la quantité d'air expiré, afin de conserver cet effet de voix soufflée tout en s'assurant que les cordes vocales restent en mesure de produire un son. Aussi, en ajoutant un peu de *twang* dans la voix, cela augmente l'impression d'air passant à travers le conduit vocal grâce aux résonances qui se créent.

Enfin, et pour conclure, de grandes inspirations sont nécessaires avant de produire un son en voix de tête. Les cordes vocales étant accolées plus finement qu'en voix de poitrine, plus d'air passe pendant la production des notes aiguës et il faut donc avoir une quantité d'air plus importante à la base. Une précision est à noter toutefois : ce n'est pas le cas pour les notes du très haut registre (en voix de sifflet ou « pure » *falseto*), car la tension mise en jeu dans le mode de vibration des cordes vocales est élevée à un point tel que cela crée de la résistance, et l'air passe ainsi moins facilement (Vennard, 1968).

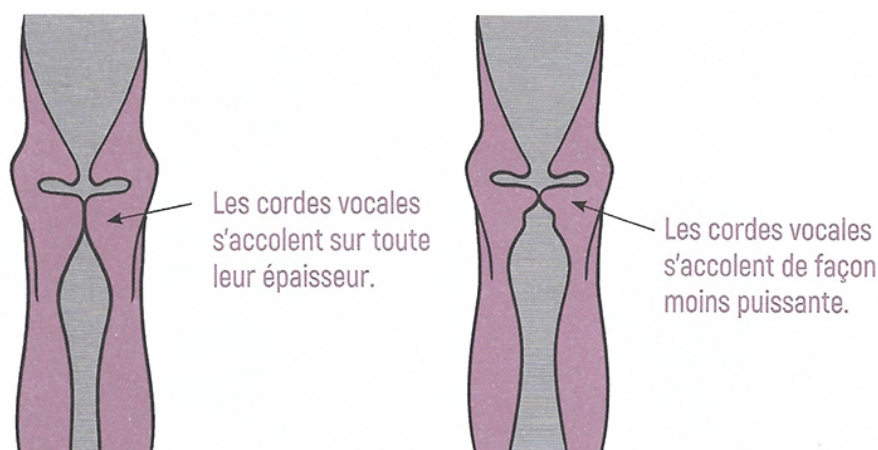
2.3.3.2 Sur le plan glottique et de l'appréhension du fonctionnement laryngé

Du point de vue du fonctionnement laryngé, la voix de tête correspond au mécanisme M2, avec un accolement fin des cordes vocales qui sont plus longues, étirées et moins épaisses qu'en voix de poitrine ; en fait, moins de masse est mise en vibration pendant la production d'un son (Henrich, 2012). Cet allongement s'explique par les muscles crico-thyroïdiens (CT) qui agissent et font basculer le cartilage thyroïdien vers l'avant, tendant ainsi les cordes vocales. Les muscles thyro-aryténoïdiens (TA), quant à eux, se désengagent pendant ce processus (Hart et Heyvaerts, 2017), ils deviennent alors complètement relâchés et détendus.

De plus, en voix de tête, le temps d'ouverture de la glotte pendant un cycle glottique excède toujours plus de la moitié de la durée totale du cycle (Henrich et al., 2005). De ce fait, les cordes vocales – déjà fines allongées – ont un contact limité et le débit d'air est plus important. Il faut donc faire des exercices pour travailler davantage le soutien respiratoire, excepté si la qualité vocale souhaitée est une voix de tête avec beaucoup d'air qui passe.

Dans le schéma qui suit, le degré de contact des cordes vocales en voix de poitrine et en voix de tête est comparé, mettant en perspective l'une des caractéristiques principales de chacun de ces mécanismes.

Figure 2.6 – Vue frontale du contact des cordes vocales en mécanisme M1 (à gauche) : voix de poitrine, et M2 (à droite) : voix de tête (Hart et Heyvaerts, 2017, p. 49-50).



Par ailleurs, des chercheurs ont pu démontrer que chanter en voix de tête implique une élévation du larynx, puisque celui-ci monte à mesure que les notes sont hautes. Le larynx est ainsi plus haut

et plus incliné en mécanisme léger M2 qu'en mécanisme lourd M1 (Echternach, Sundberg, Markl et Richter, 2010). Aussi, la partie dorsale de la langue est également plus élevée en voix de tête (Henrich Bernardoni, Smith et Wolfe, 2014).

2.3.3.3 Sur le plan résonatoire

La voix de tête doit son nom essentiellement aux vibrations ressenties et aux résonances qu'elle crée chez le chanteur. En effet, celles-ci se situent avant tout dans les parties du corps situées au-dessus de la gorge, spécialement dans le masque et la tête, prenant ainsi le dessus sur celles ressenties dans la poitrine. Ainsi, même si chaque interprète a des sensations qui lui sont propres, le milieu de la technique vocale s'entend pour dire que c'est dans le haut de la bouche, dans les sinus (nez et partie supérieure de la tête) et dans le front qu'elles sont localisées. Ce dernier a d'importantes cavités qui peuvent se mettre à vibrer lorsqu'un son est produit en voix de tête ; il devient alors un résonateur conséquent.

D'autre part, le positionnement des maxillaires inférieurs joue un rôle spécifique lorsqu'un interprète chante en voix de tête et modifie ses résonances en conséquence. Des études radiologiques ont démontré que produire des notes aiguës s'accompagne dans la grande majorité des cas – pour ne pas dire tout le temps – d'un abaissement de la partie inférieure de la mâchoire. Cela aurait comme avantage d'agrandir la cavité buccale, de détendre les muscles du pharynx et d'élever le voile du palais ; et donc, par la même occasion, d'adapter convenablement les résonances (Cornut, 2009). Si cette action est nécessaire pour atteindre des notes hautes, il semblerait que dans le très haut registre, ce ne soit pas suffisant. Dans ce cas, il faudrait alors aussi ouvrir la bouche sur les côtés, comme si on l'élargissait en un sourire, tout en faisant tomber la mâchoire (Sadolin, 2012).

Par ailleurs, dans une visée d'optimisation des résonances, il est important de détendre les muscles du cou, spécialement ceux constricteurs. En effet, si ces derniers sont trop tendus, ils peuvent entraîner un resserrement involontaire de l'appareil vocal, ce qui empêche un plein potentiel de l'utilisation des résonances et l'incapacité d'atteindre la hauteur désirée. Il faut donc veiller à ce qu'ils restent détendus, tout en veillant à garder de l'espace pour les résonances. Car lorsqu'on qu'on sert les dents ou qu'on ferme partiellement la bouche (donc que l'on contracte cette partie de l'appareil vocal), les résonances ne peuvent pas être ressenties dans la partie supérieure de la tête : elles sont ressenties très bas, et le son et les harmoniques sont coupés. C'est donc en se re-

laxant et en ouvrant la bouche que les résonances sont optimales et que le son est beau, riche. Cela peut se faire, par exemple, en utilisant une image de « gorge ouverte » lors de la production vocale (Sadolin, 2012). Il faut, de plus, un entraînement régulier des cordes vocales.

Enfin, notons que l'utilisation de la technique du *twang* – dont nous avons parlé plus haut dans la section du *belting* – peut aider à augmenter considérablement la puissance du son émis dans le haut registre (en voix de tête sans air), en raison des résonances qui se créent.

2.3.3.4 Sur le plan acoustique

La voix de tête est utilisée dans le registre aigu du chanteur, pour produire de hautes fréquences. Dans ce but, les cordes vocales sont davantage étirées et vibrent plus rapidement. En moyenne, les sons produits en mécanisme léger oscillent entre 300 et 1500 Hz.

Une croyance populaire, particulièrement répandue chez les chanteurs débutants, voudrait que le son émis en voix de tête soit forcément de faible intensité ; les notes étant trop hautes pour pouvoir les émettre avec beaucoup de puissance. Or, le mécanisme « léger » aurait beaucoup plus de potentiel qu'on ne le pense du point de vue de la dynamique sonore. Des spécialistes indiquent même que, avec un bon entraînement, la voix de tête se développe et devient assez puissante, particulièrement dans le très haut registre (Ware, 1998). Lorsque la voix de tête est utilisée sans air, le son produit peut gagner en intensité grâce à l'utilisation du *twang* qui va amplifier le signal avec la création de résonances particulières et l'enrichissement d'harmoniques ; cela dit, le niveau sonore ne peut tout de même pas atteindre la puissance des notes réalisées avec d'autres qualités vocales telles que le *belting*.

Par ailleurs, le mécanisme M2 permet une infinité de couleurs données au son, offrant de riches possibilités de modulation du timbre : par exemple, si le conduit vocal est large lors de l'émission du son, ce dernier sera plus sombre et riche ; en revanche s'il est plus petit et étroit, le son sera plus léger et plus neutre, plus « plat » (Sadolin, 2012). De plus, et contrairement aux autres types de voix, la voix de tête est le mécanisme le plus adapté pour ajouter de l'air dans la voix sans risquer de l'abîmer.

Il est intéressant de constater que le quotient de fermeture glottique [CQ] est positivement corrélé avec la fréquence fondamentale en voix de tête, ce qui diffère de la voix de poitrine (mécanisme M1) qui, elle, démontre une corrélation entre CQ et niveau de pression sonore [SPL]. D'autre part,

le CQ atteint généralement moins de 50% en M2, alors qu'il peut monter à des valeurs bien plus hautes (telles que 70%) en M1 (Henrich Bernardoni, Smith et Wolfe, 2014).

Enfin, en voix de tête, des études ont démontré que l'amplitude de la fréquence fondamentale était nettement plus importante comparée à celle de la seconde harmonique H2 ; alors que l'écart était moindre en voix de poitrine. Cela pourrait s'expliquer en raison des différences physiologiques que présentent les deux mécanismes M1 et M2, changeant les propriétés acoustiques du son émis : par exemple, les cordes vocales plus fortement accolées en M1 créeraient une structure vibrante plus épaisse et profonde, révélant une structure harmonique avec une seconde harmonique plus intense. Une autre explication tiendrait au rétrécissement du conduit vocal laryngé en voix de tête, contribuant à un amortissement plus fort des composantes harmoniques (Neiman, Robb, Lerman et Duffy, 1997).

2.3.4 Considérations pédagogiques

Afin de contrôler le débit d'air et avoir une voix de tête sans souffle, plusieurs exercices peuvent être pratiqués : notamment, l'élève peut chercher la sensation d'inspirer, de « recevoir la note vers lui » (comme si elle le dirigeait en arrière) alors qu'au contraire, il est en train de la produire et de la pousser vers l'extérieur. Il s'agit donc d'inverser mentalement les sensations lors de la production du son.

D'autre part, un exercice très utilisé en chant classique et ayant déjà fait ses preuves peut marcher : le chanteur imagine qu'il chante tout près d'une bougie, et qu'il ne doit pas l'éteindre. Cela l'amène donc à chanter en retenant l'air, et à maîtriser la quantité d'air qui est expiré ; il retient alors son souffle tout en gardant les cordes vocales ouvertes, sans mettre de pression sur elles.

Par ailleurs, un autre entraînement – très pratiqué à la Krowne Vocal School of NYC – peut s'avérer utile, avec des vocalises pratiquées en *staccato*. Cela oblige à expirer de toutes petites quantités d'air, note par note, en les coupant de façon brève. C'est aussi un moyen de développer le diaphragme ainsi que les muscles qui entourent ce dernier, et qui sont responsables du contrôle du débit d'air. Comme l'explique la fondatrice de l'école de chant new-yorkaise, ce genre d'exercices représente une tâche clairement définie, donnant aux élèves un retour immédiat sur la réussite (ou non) du contrôle du son et de l'air expiré. Dans le cas contraire où le but est de chanter en voix de tête avec du souffle, l'ajout d'un « H » prononcé en début de son peut aider à trouver cette qualité

vocale.

Du côté des résonances, quand un interprète ne ressent pas les vibrations, le *coach* peut tout de même lui demander de les imaginer : souvent, l'image d'émettre le son à travers le front – même si on ne chante pas vraiment avec – peut beaucoup aider à gagner en qualité du son produit. Dans le même esprit, imaginer que plus on chante haut, plus on ressent les vibrations haut dans la tête (sans pour autant vouloir élever à tout prix le larynx) peut être efficace.

De plus certains professeurs, et notamment ceux de la Krowne Vocal School of NYC, préconisent de travailler la voix de tête avec des sons tels que « EE » (comme dans « *sleep* ») ou OO (« *too* ») puisqu'ils aident à améliorer la fermeture des cordes vocales et façonnent l'appareil vocal d'une façon que les notes aiguës sont plus faciles à atteindre. Le « EE » serait idéal pour produire un son très doux et léger, contrairement au « HEY » par exemple qui tend à donner un son fort, puissant. Le « O » relativement ouvert peut aussi être une option à considérer, puisqu'il aide à détendre la mâchoire.

D'autre part, sortir la langue quelques dizaines de secondes hors de la bouche, la laisser pendre et faire des massages de mâchoire peuvent détendre les muscles constricteurs et donc optimiser les résonances.

2.3.5 L'usage de la voix de tête par Michael Jackson

Contrairement à ce qui pourrait être supposé, le Michael Jackson enfant n'utilise pas beaucoup sa voix de tête pour la délaissier progressivement à l'âge adulte ; c'est en fait l'inverse qui se produit.

En effet, le recours du chanteur à cette façon de placer la voix est très limité sur ses premiers albums *Got to Be There* et *Ben* (1972), ainsi que sur *Music and Me* (1973) et sur *Forever, Michael* (1975). Cette qualité vocale est même quasi inexistante ou vraiment très ponctuelle pendant ses premières années d'artiste solo (par exemple, on la retrouve uniquement sur une note isolée et de très courte durée, au milieu d'une phrase mélodique). Que cela s'explique par une recherche de la performance vocale d'un Michael jeune, encore au tout début de sa carrière, ou par l'influence du son Motown puissant et exalté, il n'en demeure pas moins que la voix de tête ne fait pas partie de sa palette vocale. Une seule chanson se démarque avec davantage de présence du mécanisme « léger » : il s'agit de « *Music and Me* » qui clôt l'album du même nom.

Un tournant majeur opère sur l'album *Off the Wall* (1979), pouvant s'expliquer par plusieurs

raisons : le virage disco que prend le chanteur (style musical très friand de la voix de tête à sonorité métallique, surtout à la fin des années 1970), ou ses nouvelles collaborations tant du côté du réalisateur musical Quincy Jones que du *coach* vocal Seth Riggs qui l'amènent peut-être à considérer et à maîtriser avec davantage de confiance cette façon de chanter.

Un peu plus tard, au cours des années 1980, Michael Jackson commence à développer d'autres utilisations bien précises de ce mécanisme laryngé : il s'en sert, sur les albums *Thriller* (1982) et *Bad* (1987) notamment, pour faire des *hooks* vocaux sur les refrains, ou des chœurs, des interjections et des voix secondaires en appels-réponses avec le chant principal (par exemple, sur les titres « Billie Jean », « Bad », « Smooth Criminal »).

Ce sera relativement la même dynamique au cours des années 1990 jusqu'à son dernier album *Invincible* (2001), avec en plus, au fil des ans, de plus en plus de chansons où la voix de tête devient le cœur du chant principal. Par exemple, les chansons « Heal the World » ou « Gone Too Soon » (*Dangerous*, 1991), et « Childhood » ou « Stranger in Moscow » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995) sont l'occasion pour le chanteur de montrer ses capacités à maîtriser cette voix et à partager avec son public une grande vulnérabilité, due aux tourments personnels qu'il vit à cette période.

Pour conclure, nommons quelques possibilités de chansons intéressantes à analyser du point de vue de l'utilisation de la voix de tête par Michael Jackson, tirées de ses albums en solo : « Don't Stop 'Til You Get Enough » (*Off the Wall*, 1979), « I Just Can't Stop Loving you » (*Bad*, 1987), « Bad » (*Bad*, 1987), « Gone Too Soon » (*Dangerous*, 1991), « Childhood » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995), « Speechless » (*Invincible*, 2001).

CHAPITRE 3

LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON PAR LES EFFETS PHONOSTYLISTIQUES : VIBRATO, SOUFFLE, CRI ET GROGNEMENT

En plus de la maîtrise des types de voix étudiés ci-dessus, Michael Jackson a développé un certain nombre d'effets vocaux, tous caractéristiques de son chant et constituant par la même occasion sa signature vocale. Le chapitre qui suit s'intéresse donc à ces choix stylistiques, avec d'une part l'analyse approfondie du vibrato et, d'autre part, l'analyse plus succincte du grognement, du souffle dans la voix et du cri. Ceux-ci sont catégorisés sous le nom d'*effets phonostylistiques* que l'on retrouve dans la voix parlée ; en effet, tel que défini par Pierre Léon (1993, p. 5) :

On s'aperçoit vite que toute parole proférée comporte des significations qui vont bien au-delà des sens véhiculés par les mots et la syntaxe. On identifie ainsi l'âge, le sexe, la personnalité, l'humeur, et l'origine des gens qu'on écoute. Ces signaux-là nous sont transmis par des indices involontaires et le plus souvent inconscients. À côté de ces indices nous percevons les signaux, volontaires et plus ou moins conscients. Ce sont ces variations des effets multiples de la parole que l'on a appelées phonostylistiques. Elles entrent dans une science des styles sonores.

En chant pop, l'interprète utilise délibérément des effets similaires pour enrichir son interprétation vocale et constituer ainsi son style artistique, ce qui est rendu possible grâce à l'amplification. Ces effets sont un moyen de communication efficace à fort potentiel expressif, se superposant au langage et à la musique.

3.1 Le vibrato

3.1.1 Définition

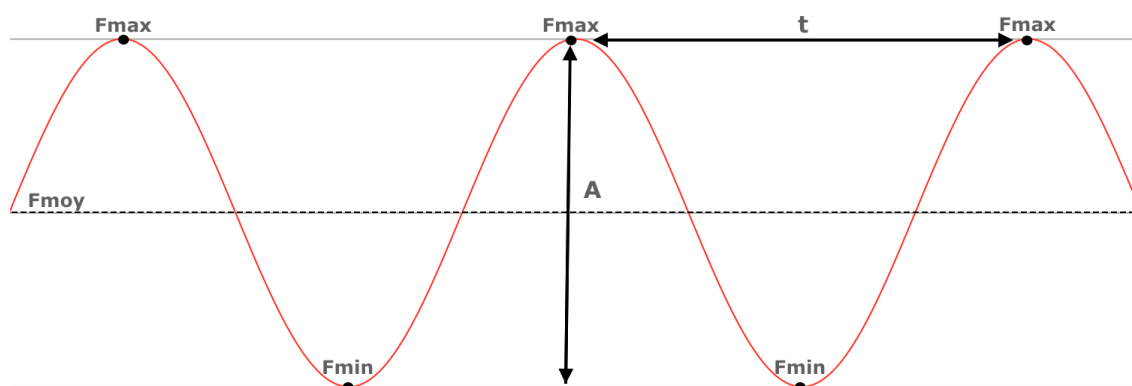
Le vibrato a toujours fait partie de la signature vocale de Michael Jackson : on en trouve sur chacun des dix albums constituant sa discographie solo. L'artiste va cependant faire évoluer son utilisation à des fins expressives et interprétatives au fil des années, comme nous en reparlerons plus tard.

Associé à une « vibration », une « pulsation que l'on peut entendre à l'intérieur de la voix » (Hart et Heyvaerts, 2017), le vibrato peut faire penser à une ondulation du son produit, à une vague ou même à un tremblement au niveau du rendu sonore.

D'un point de vue acoustique, il est considéré comme une fluctuation de hauteur, d'intensité et de timbre d'une source vibratoire. Mais c'est généralement au vibrato de fréquence (hauteur) qu'on fait allusion lorsqu'on se réfère au terme de « vibrato ». La modulation du vibrato vocal affecte principalement la fréquence fondamentale, mais aussi tout le spectre harmonique ; et elle peut souvent représenter une déviation d'un demi-ton à un ton de part et d'autre de la fréquence moyenne (Henrich Bernardoni, 2014). En fait, le vibrato – en tant que modulation autour de la fréquence fondamentale – enrichit le contenu spectral d'une note tenue, puisque les harmoniques peuvent s'étendre dans les zones de résonances acoustiques de l'instrument (Long, Smith, Story et Titze, 2002). Donc, pour la voix, cela se produit essentiellement au niveau supra-glottique.

Sur la figure ci-dessous sont représentés deux paramètres caractérisant le vibrato de fréquence, soit : la périodicité (t) et l'amplitude (A). La périodicité correspond en fait au nombre d'ondulations par unité de temps ; l'amplitude, à l'*intervalle musical* compris entre les extrêmes de la modulation – plus haut (fréquence maximale F_{\max}) et plus bas (fréquence minimale F_{\min}) – et la fréquence moyenne F_{moy} (en cents, ou en demi-tons).

Figure 3.1 – Illustration des paramètres de périodicité et d'amplitude qui caractérisent le vibrato de fréquence.



La périodicité doit se situer entre cinq et sept pulsations par seconde pour que le son soit considéré comme esthétique ; certains spécialistes comptent éventuellement jusqu'à huit pour avoir un vibrato correctement effectué. Le chanteur doit viser juste, car si le son qu'il produit contient trop de pulsations par seconde, l'oreille perçoit un trémolo, comme l'explique Nicole Scotto Di Carlo (2007, p. 162) :

Au-dessus de 7, la voix est affectée d'un tremolo. Le tremolo traduit généralement des tensions musculaires importantes dans la partie supérieure du tractus vocal qui se manifestent, dans les cas les plus graves, par un tremblement de la langue, de la mandibule et de la luette. Sur le plan perceptif, le tremolo fait penser à une voix diffusée par un magnétophone dont la vitesse de lecture serait le double de la vitesse d'enregistrement.

Si, au contraire, les pulsations par seconde ne sont pas assez nombreuses, cela sonne faux (Soto-Morettini, 2014).

En dehors de la périodicité et de l'amplitude, deux autres paramètres peuvent être retenus pour caractériser le vibrato de fréquence : sa régularité et la forme d'onde de ses fluctuations. La régularité est mesurée en comparant l'uniformité et la constance de chaque pulsation constituant le vibrato. Enfin, la forme d'onde peut légèrement varier, mais reste sensiblement similaire à celle sinusoïdale (Sundberg, 1994).

Enfin, une question concernant le vibrato reste toujours en suspens dans le milieu de la technique vocale. Cela concernerait la rapidité excessive du vibrato, puisque plusieurs chercheurs l'associent à un problème, comme Cathrine Sadolin qui parle de « vibrato involontaire », non désiré et trop rapide, particulièrement à la fin des phrases ; n'hésitant pas à parler de « dysfonction vocale » (2012). Pourtant, d'autres comme William Vennard affirment que « l'accélération occasionnelle du vibrato est loin d'être désagréable », un taux légèrement anormal pouvant témoigner d'une grande vitalité et émotion » (1968, p. 196-197). Face à ces deux positions, d'autres nuancent en précisant que la vitesse et la largeur du vibrato sont caractéristiques du style chanté, et qu'un vibrato rapide peut être accepté en jazz et en rock. En fait, même si le vibrato était très rapide, cela n'empêcherait pas « the possibility of producing some interesting pop sounds (think of Michael Jackson) [...] », fait ainsi remarquer Dona Sotto-Morettini (2014).

3.1.2 Vibrato martelé *versus* vibrato laryngé

Il est important de noter les subtilités que comporte l'appellation de « vibrato ». Tout d'abord, nous parlons depuis le début de cette section du vibrato vocal ; or, le vibrato au sens large du terme peut être produit également par les instruments à vent (grâce à des variations de souffle), et les instruments à cordes (variations de la tension et de la longueur vibrante de la corde dues à un mouvement contrôlé du doigt, qui bloque la corde).

Par ailleurs, au sein même du vibrato vocal, la chercheuse Cathrine Sadolin dénombre deux sous-catégories : d'un côté, il y a le *hammer vibrato*, pouvant être traduit par « vibrato martelé » ; et, d'autre part, on trouve le *laryngeal vibrato* ou « vibrato laryngé » (2012). Le premier, aussi appelé « vibrato des cordes vocales », est une série de pulsations sur une même note, comme une suite de petites et brèves attaques. Même si l'image est un peu extrême, il est souvent associé – surtout avec une voix de poitrine puissante et métallique – à un « bêlement de mouton » ou à une « mitrailleuse ». La chanteuse Florence Welch du groupe Florence and the Machine en est un excellent exemple. C'est aussi celui de la palette vocale d'autres interprètes de la chanson française des années 1940-1950, comme Charles Aznavour et Édith Piaf. Le second vibrato, quant à lui, est caractérisé en plus par une variation de hauteur tonale, grâce à un mouvement vertical du larynx. Parfois nommé « vibrato de la gorge », c'est celui qui est utilisé en musique classique, et également le plus répandu en musique pop (par exemple, Adele, Lady Gaga, Justin Timberlake, Jeff Buckley). C'est celui dont nous traiterons au sein de cette section sur le vibrato, puisqu'il concerne Michael Jackson.

3.1.3 Le vibrato, un *effet* vocal ?

D'après l'étude des différents ouvrages qui abordent la technique vocale, le vibrato semble l'élément le plus difficile à classer.

Est-ce un type de voix particulier ? Il semblerait que ce terme ne soit pas réellement approprié, puisque délibérément ou non, on peut ajouter du vibrato par-dessus un type de voix (par exemple, alors qu'on chante en voix de tête). Le vibrato viendrait en fait dans un second temps dans la production du son.

Alors, est-ce qu'on peut parler d'effet ? Certains chercheurs choisissent cette appellation, comme

Cathrine Sadolin (2012). Cela dit, un effet vocal reste un choix spécifique et délibéré, propre à chaque chanteur. Or, même si le vibrato peut être relativement bien contrôlé, il se développe souvent naturellement avec l'entraînement et il est difficile d'être en maîtrise totale de chaque endroit où il apparaît et de quelle façon. C'est pourquoi d'autres préfèrent ne pas s'aventurer sur ce terrain et choisissent l'appellation de « savoir-faire », de « compétence » (Donna Soto-Morettini, 2014).

Cela dit, dans le cas de Michael Jackson, le choix de parler d'*effet* (phonostylistique) se justifie pleinement : l'utilisation du vibrato par le chanteur est pensée à la pulsation près. En effet, comme le fait remarquer l'ingénieur du son Bruce Swedien dans son livre *Make Mine Music* : « He [Michael] is such an expert at doubling his backgrounds and other vocal parts that he even doubles his vibrato rate perfectly ! » (2004, p. 203). De plus, le vibrato apparaît dans certaines chansons bien précises sur les albums de Michael Jackson, à des endroits précis pour faire ressortir des émotions ou des caractères particuliers. On en trouve notamment dans les ballades, mais aussi dans des chansons plus rythmées comme « Bad » (*Bad*, 1987) où, cette fois-ci, il n'en met que sur les chœurs qui contrastent alors avec une voix dure, rauque et très droite pour faire justement ressortir le côté « mauvais garçon » du personnage principal.

Donc, dans le cas de l'étude de la technique vocale de Michael Jackson, nous retiendrons l'appellation d'effet phonostylistique pour parler du vibrato.

3.1.4 Production vocale

Pour être en mesure de produire le vibrato, différents paramètres entrent en jeu : sur le plan respiratoire, le soutien constitue l'un des deux facteurs clés avec la détente de l'appareil vocal. Travailler la technique de respiration est donc fondamental pour les chanteurs qui n'arrivent pas à créer spontanément cette série de pulsations si caractéristique.

Techniquement, du point de vue glottique, le vibrato résulterait d'un envoi intermittent d'impulsions nerveuses dans le larynx (Peckham, 2005). Ces dernières seraient alors à l'origine d'un mouvement de l'ensemble de la structure laryngée s'apparentant à un tremblement ; cette activité ayant d'ailleurs pu être validée par le biais de vidéos filmées à l'intérieur du larynx, pendant que des chanteurs produisaient un vibrato (Soto-Morettini, 2014). Le vibrato serait donc obtenu par le déplacement du larynx du haut vers le bas et inversement, les cordes vocales influant sur la variation de hauteur et l'hypopharynx sur la vitesse (Sadolin, 2012). Plus précisément, le vibrato serait

créé par l'action des muscles crico-thyroïdiens, muscles du larynx qui jouent d'ailleurs un rôle déterminant dans l'établissement de la hauteur du son (Vennard, 1968).

D'autre part, sur le plan résonatoire, le milieu de la technique vocale s'entend relativement bien sur le fait qu'on peut parler de nombreuses « sensations » liées à l'usage du vibrato. En général, les vibrations seraient ressenties dans le larynx, et au-dessus du côté des résonateurs (par exemple, dans le palais mou). Des chercheurs précisent que, si la mâchoire et la langue sont très détendues, le vibrato peut être accompagné d'un léger frémissement de la langue, de la mâchoire et parfois de la tête (Sadolin, 2012). D'autres indiquent que des sensations de tremblements apparaissent directement dans les muscles impliqués dans la respiration, comme dans le diaphragme (Vennard, 1968).

Des recherches ont démontré qu'en changeant la forme des lèvres et de la langue, il était possible d'agir sur les résonateurs et de faire ressortir certains harmoniques ; donc, par la même occasion, de simuler un certain type de vibrato. Par exemple, l'alternance des voyelles [u] (comme dans « you ») et [o] (comme dans « go ») sur la même note, rapidement, aiderait à créer un vibrato artificiel aussi appelé *vibrato de timbre*. Cette technique aurait trouvé ses origines dans le chant diphonique (Katok, 2016).

Enfin, d'une perspective acoustique, des spécialistes de la voix chantée ont établi qu'il faut que le chanteur assure une synchronisation entre les impulsions jouant sur la hauteur et celles sur la puissance et le timbre pour assurer la production d'un « bon vibrato » ; avec une périodicité et une amplitude telles que le son en ressortirait plus riche, tendre et flexible à l'oreille (Seashore, 1938).

À savoir également, la hauteur de la note produite joue sur le niveau de difficulté à ajouter du vibrato dans la voix. Cela s'explique par le fait que, plus le chanteur va dans les extrêmes de son étendue vocale (fréquence très aiguë ou très basse), plus il va devoir impliquer d'énergie pour assurer une bonne production vocale. Le niveau d'énergie étant alors entièrement accaparé, il ne pourra pas être utilisé pour se concentrer sur l'ajout de vibrato.

3.1.5 Considérations pédagogiques

Dans le but d'aider l'apprenti chanteur à produire le vibrato, quelques aspects et exercices à travailler peuvent s'avérer être de précieux outils. Ci-dessous sont recensés différents exemples

qui, une fois mis en pratique, peuvent grandement faciliter la maîtrise de cet effet vocal.

3.1.5.1 Sur le plan respiratoire

À la Krowne Vocal School of NYC, il est conseillé de pratiquer les *lips rolls* en vue d'assimiler le vibrato. Cela consiste à faire rouler les lèvres, en produisant des notes sur le son « brrr ». D'après son expérience, la *coach* Jennifer Krowne explique en fait que les interprètes qui n'arrivent pas à réaliser le vibrato sont souvent les mêmes que ceux qui ne savent pas rouler les lèvres ; cela étant dû à un manque de contrôle de l'air expiré. Alors pour commencer, il est bon de faire des vocalises en *lips rolls* sur les degrés I, III, V, I^{8ve} de la gamme majeure. Dans un second temps, il est même possible de réaliser une chanson entière en roulant les lèvres. Cela n'est pas une recette « miracle » pour faire apparaître le vibrato, mais le soutien respiratoire en sort grandement amélioré.

Aussi, le vibrato laryngé vient avec un bon contrôle du diaphragme. Pour aider l'élève à aller dans cette direction, il peut lui être demandé de chanter une note sans effort, sans soutien respiratoire, tout en laissant volontairement passer beaucoup d'air dans la production vocale : il peut ainsi constater qu'aucun vibrato n'est présent. Puis, l'élève doit refaire la même note, avec juste un peu de contrôle afin de pousser le diaphragme vers l'intérieur alors qu'il chante, tout en veillant à garder une certaine flexibilité du côté de la cage thoracique qui, elle, n'est pas tant impliquée dans la production vocale et bien ouverte. Naturellement, un vibrato pourrait apparaître ; et en tous les cas, en pratiquant cet exercice de façon régulière, le diaphragme de l'interprète sera de mieux en mieux contrôlé.

D'autre part, l'exercice de chanter en ouvrant les bras en demi-cercles, tout en suivant la respiration, peut s'avérer efficace. Par exemple, l'élève peut produire de longs et stables « ah, oh, ah » sur la même note en ouvrant progressivement les bras. À la fin, il peut faire trembler volontairement ses bras tout en continuant la production vocale : cela fait bouger le corps tout en lui faisant perdre le contrôle, et un petit vibrato peut en découler dans la voix.

Une dernière option pour l'interprète consiste à apprendre à retenir l'air lorsqu'il chante, c'est-à-dire à réduire le flux d'air expiré. Cela s'acquiert en renforçant les muscles de l'appareil vocal ainsi que ceux impliqués dans la respiration, tout en faisant travailler la mémoire musculaire : il s'agit finalement d'un véritable travail « d'athlète ». Ce travail va permettre, par la suite, d'avoir des cordes vocales plus connectées, avec une meilleure entrée en contact lors de la production vocale ;

et, de ce fait, elles seront plus libres de produire un son avec du vibrato.

3.1.5.2 Sur le plan glottique et de l'appréhension du fonctionnement laryngé

Il existe quelques exercices concrets aidant le chanteur à s'approprier le vibrato, tout en jouant avec le fonctionnement de la structure laryngée. Entre autres, il s'agit de changer la hauteur ou le volume d'une note produite. Cela peut se faire sur le son « A », en alternant doucement entre les degrés I et IIb de la gamme majeure (donc, avec un intervalle d'un demi-ton). Petit à petit, l'alternance devra se faire de plus en plus vite jusqu'à créer une sorte de vibrato. Même si le résultat n'est pas parfait et que les hauteurs sont approximatives, ce vibrato artificiel commencera à créer le « bon mouvement » du larynx, qui deviendra alors plus détendu et plus habile pour passer d'une hauteur à une autre. La difficulté de cet entraînement est d'arriver à garder le larynx très détendu tout au long de la production vocale ; en effet, si celui-ci est trop contracté, le chanteur n'aura alors pas la liberté de moduler la fréquence ou la vitesse du son produit. En revanche, si le larynx peut bouger – même dans une moindre mesure –, il pourra vibrer.

Aussi, d'un point de vue pédagogique, la détente de l'appareil vocal est essentielle pour que l'interprète soit en mesure d'en produire dans son chant. S'il y a des tensions dans le corps, et tout particulièrement dans la gorge, la production sera freinée, voire impossible. Il est donc primordial de se délasser, de faire des petits exercices de relaxation de la mâchoire et de la langue et d'échauffer les cordes vocales, tout en évitant de contracter le larynx.

3.1.5.3 Sur le plan acoustique

À la Krowne Vocal School of NYC, il est enseigné que le vibrato apparaît toujours en même temps qu'une plus grande richesse des harmoniques dans la production vocale. En effet, les chanteurs entraînés verraient se développer à la fois leurs capacités à manier la couleur vocale (par le biais des harmoniques) et le vibrato. Cela viendrait du fait que la technique vocale s'échelonne sur trois niveaux : d'abord, la base de la technique vocale (respiration, justesse, détente de l'appareil vocal) ; ensuite, le choix d'une couleur donnée au son produit ; et, en dernier, l'ajout de textures et effets (qui comprendrait le vibrato). Donc, une fois le premier stade dépassé, les interprètes arriveraient davantage à se concentrer sur des choix stylistiques tels que la couleur donnée au son (par le

biais des harmoniques) et l'ajout de textures ou d'effets tels que le vibrato.

3.1.6 Usage en musique pop

Le vibrato peut être relativement utilisé dans tous les styles en musique pop. Par exemple, certains chanteurs de soul, R&B, rock, gospel, folk ou encore de blues aiment y avoir recours dans leur production vocale. Son utilisation a un fort impact sur le rendu émotionnel de la chanson interprétée, puisqu'il permet au chanteur de mettre l'accent sur les moments forts où l'intensité des sentiments est à son comble. Il peut également être un bon moyen de faire ressortir la vulnérabilité. La façon de jouer avec le vibrato (avec plus ou moins de vitesse et une progression de son intensité, de doux à plus prononcé) est aussi un moyen de contrôler l'émotion véhiculée.

Toutefois, le vibrato est plutôt utilisé avec parcimonie en musique pop, comparé au répertoire classique où le vibrato est inhérent à la technique vocale lyrique : on le retrouve en général par petites touches au sein d'une chanson – quand il n'est pas complètement absent de l'interprétation –, à l'exception des ballades où il peut être davantage récurrent. Aussi, il est moins prononcé qu'en musique classique, celle-ci autorisant une modulation de hauteur plus importante. De plus, les chanteurs lyriques peuvent commencer la note avec du vibrato, dès l'attaque du son, ce qui n'est généralement pas le cas pour les interprètes de rock par exemple (Sadolin, 2012). En chant pop, le vibrato apparaît plutôt progressivement au cours du soutien de la note, surtout sur les notes tenues.

3.1.7 Usage par Michael Jackson

Dès son premier album solo *Got to Be There* (1972), Michael Jackson témoigne d'une grande capacité à contrôler son vibrato, tout en intensité et en voix pleine. Il l'intègre ainsi à sa panoplie « d'acrobaties vocales », et c'est pour lui moyen de démontrer sa virtuosité technique et ses influences soul. On peut en effet supposer que le jeune artiste ait été inspiré par des interprètes de ce genre musical – comme James Brown, Stevie Wonder, Marvin Gaye, The Temptations, Diana Ross, etc. – qu'il admire et qui constitue la marque de fabrique du label Motown, auquel il appartient. Dans l'album qui suit, *Ben* (1972), Michael Jackson utilise le vibrato de façon presque « exagérée ». C'est l'opus où on le trouve à son apogée : il est très récurrent et volontairement marqué pour mettre l'accent sur l'émotion, comme dans « Ben » ou « People Make The World Go Round ».

Une forte évolution se fait ensuite sentir à partir de *Off the Wall* (1979) : le vibrato du chanteur est nettement moins présent et assez discret ; il est en fait plus épisodique et plutôt en fin de phrases. De plus, pour la première fois, Michael Jackson s'en sert avec cette voix de tête à sonorité métallique qui va lui être si particulière, alors que c'était majoritairement en voix de poitrine qu'il l'utilisait jusqu'à présent. Beaucoup plus subtil, le vibrato devient alors moins un « objet de démonstration technique ». C'est un véritable tournant pour l'interprète, puisque son usage du vibrato devient plus conforme aux conventions de la musique pop que de la soul : son amplitude (variations de hauteur) est moindre, sa durée limitée, son intensité plus faible et son utilisation plus ponctuelle. Toutefois, il fait une exception pour la ballade « She's Out of My Life », où le vibrato est davantage accentué pour traduire un comble d'émotions.

Les années 1980 seront la suite logique de ce qui aura été initié sur *Off the Wall* avec un vibrato peu présent, voire absent dans le chant principal ; sauf à la fin des phrases, et dans les ballades où il traduit une grande vulnérabilité et fragilité. On remarque également que le vibrato de Michael Jackson devient beaucoup plus rapide, exécuté à une vitesse plus élevée qu'auparavant. Autre fait notable, le vibrato prend de plus en plus de place dans les chœurs (comme dans le titre « Bad »), en opposition à un chant principal très droit.

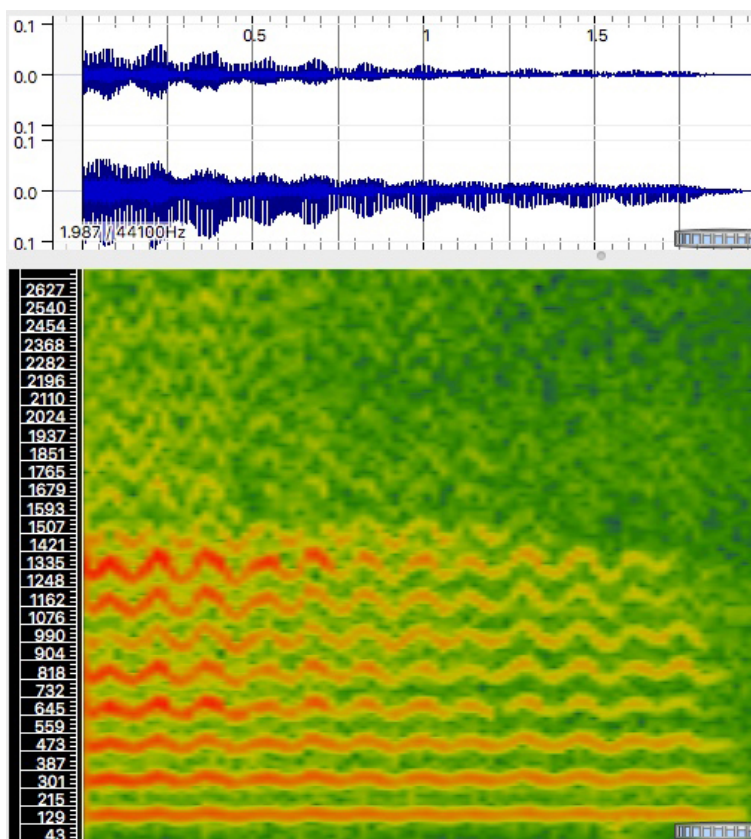
Sur *Dangerous* (1991), le chanteur continue d'explorer la voie des chœurs avec vibrato, qu'il démultiplie. Dans « In the Closet », on remarque même un travail d'adaptation des vibratos, savamment dosés, alliés et ajustés entre chœurs et chant principal. La voix *lead*, elle, est caractérisée par des choix d'effets stylistiques autres que le vibrato, sauf sur « Heal the World » ou « Gone Too Soon » où il est abondamment utilisé et contraste avec le reste. Il n'y a pas de changement majeur sur *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995), si ce n'est que les chœurs sont moins fréquemment interprétés avec du vibrato.

Enfin, Michael Jackson varie grandement son utilisation du vibrato au sein de son dernier album solo *Invincible* (2001). Il joue très habilement avec cette composante de sa palette vocale : il y a ainsi une alternance entre chansons où le vibrato est complètement absent (« 2000 Watts »), d'autres où il est utilisé à des endroits précis, dosé minutieusement entre chœurs et *lead* (« Heaven Can Wait »), et d'autres où il est volontairement prononcé, presque exagérément pour créer un effet émotionnel intense (« You Rock My World »).

Afin d'analyser plus en profondeur le vibrato de Michael Jackson, voici quelques chansons intéressantes à étudier : « Ain't No Sunshine » (*Got to Be There*, 1972), « Ben » (*Ben*, 1972), « She's Out of My Life » (*Off the Wall*, 1979), « Heal the World » (*Dangerous*, 1991) « You

Are Not Alone » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995), « You Rock My World » (*Invincible*, 2001).

Figure 3.2 – Spectrogramme du vibrato de Michael Jackson (type de fenêtre : ; taille de fenêtre : 2048 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de répétitions enregistrées en stéréo avec son coach vocal Seth Riggs (1994); fichier audio repéré à <https://youtu.be/PjETXaGWPOY>. On voit la série de « pulsations » caractéristiques du vibrato.



3.2 Le souffle dans la voix

3.2.1 Définition

Le souffle dans la voix est un effet phonostylistique consistant à laisser passer volontairement beaucoup d'air avec le son émis lors de la production vocale, qu'elle soit parlée ou chantée (pensez à Marilyn Monroe qui interprète « Happy Birthday, Mr. President »).

Au niveau du rendu sonore, le timbre de la voix prend une dimension « soufflée », feutrée, parfois proche du murmure avec cet effet. Cela crée ainsi entre auditeur et interprète un contexte de confiance et permet de transcrire des situations sensuelles, intimes ou au contraire, oppressantes – par exemple, avec une histoire d'horreur qui serait susurrée à l'oreille de quelqu'un. De plus, cela sert à traduire des ressentis et sentiments comme la langueur, la vulnérabilité ou le désir sexuel.

3.2.2 Production vocale

Pour être en mesure de produire cet effet, le chanteur doit être relativement détendu et ne pas trop soutenir sa respiration pour que le souffle puisse passer librement ; éventuellement, il doit même exagérer l'expiration. Il conserve donc tout de même un certain contrôle sur l'action du diaphragme pour gérer la quantité d'air expirée et la qualité de la note produite.

D'autre part, cet effet phonostylistique est le seul cas en voix chantée pop où la masse vibrante des cordes vocales se raidit légèrement pendant la production vocale (Soto-Morettini, 2014).

Du côté des paramètres acoustiques, le souffle implique certaines contraintes du point de vue de l'amplitude. En effet, il est généralement combiné avec une note chantée à bas volume ou à volume modéré. Il est difficile – voire, dans certains cas, impossible – d'en ajouter à une note chantée fort.

D'autre part, il est plus facile de l'employer avec des fréquences se situant dans le médium ou l'aigu ; cela dit, sa production peut se faire relativement sur l'ensemble de l'étendue vocale de l'interprète.

Pour ce qui est de la durée, les possibilités sont variées : le souffle peut être présent sur une note très brève (staccato), ou au contraire assez prolongée en laissant de l'air passer tout au long de la production d'une longue note tenue.

Enfin, comme mentionné plus haut, le timbre paraît soufflé, parfois proche de celui des instruments à vent comme le saxophone. Et, en tant qu'effet, le souffle peut être associé à des couleurs sonores sombres ou plus brillantes et lumineuses (grâce au *twang*).

3.2.3 Considérations pédagogiques

Pour certains interprètes, et particulièrement ceux moins expérimentés, chanter longtemps avec du souffle dans la voix peut donner une sensation de gorge asséchée ou de tournis (Soto-Morettini, 2014).

Aussi, il est important de faire prendre conscience à l'élève de la distinction entre le souffle dans la voix tel un effet phonostylistique délibérément choisi, et :

- un mauvais quotient de fermeture des cordes vocales laissant involontairement passer trop d'air dans la voix,
- un mauvais soutien respiratoire (tenant de l'incapacité du chanteur à contrôler la quantité d'air expiré).

3.2.4 Usage en musique pop

En musique pop, le souffle est plutôt utilisé en contexte d'enregistrement, tout près du micro. Il peut être présent dans l'intégralité d'une chanson, ou ponctuellement afin de créer une atmosphère particulière sur certains passages. On le retrouve dans des styles tels que la ballade, le disco, la pop, le R&B, le rock, la soul, contrairement au chant lyrique où il est proscrit et même considéré comme une erreur technique.

3.2.5 Usage par Michael Jackson

Michael Jackson a toujours aimé jouer avec le souffle dans son interprétation vocale. On en trouve ponctuellement dans ses tout premiers albums, en particulier sur les titres « What Goes Around Comes Around » (*Ben*, 1972), « Too Young » (*Music and Me*, 1973) ou « I'll Come Home to You » (*Forever, Michael*, 1975).

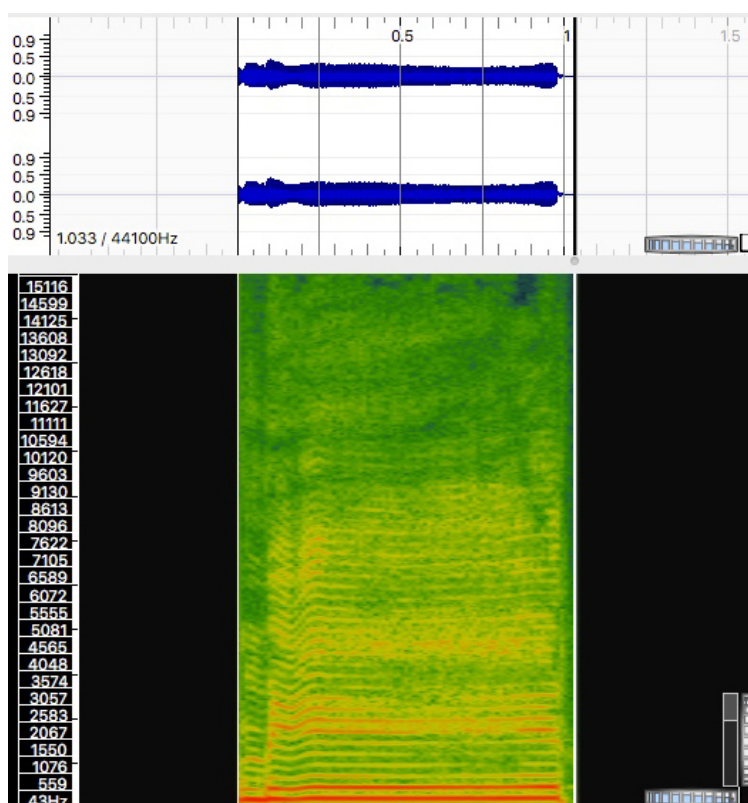
À la fin des années 1970, *Off the Wall* (1979) apporte un vent de renouveau : l'artiste commence cet opus avec « Don't Stop 'Til You Get Enough », qui comporte une introduction parlée où il laisse volontairement passer beaucoup d'air avec sa voix, donnant ainsi le ton pour beaucoup des titres qui vont suivre – spécialement pour les ballades. Le souffle est particulièrement notable dans « Rock With You », « Workin' Day and Night » ou encore « Girlfriend ». L'album *Thriller* (1982) surprend avec sa chanson du même nom, puisque le souffle dans la voix, très présent dans les couplets, permet de traduire des situations effrayantes s'éloignant de la sensualité et de la langueur jusqu'à présent évoquées. Dans *Bad* (1987), il trouve encore de nouvelles utilités au souffle : il s'en sert pour interpréter ses propres chœurs (spécialement ceux de « Bad »), ou pour exprimer un côté dangereux et voyou, rebelle dans « Speed Demon ». Il continue également sur la lancée de *Thriller* avec le titre « Smooth Criminal », où l'effet vocal traduit l'horreur.

Plus tard, dans *Dangerous* (1991), Michael Jackson s'aventure à mélanger le souffle à d'autres effets vocaux : dans « Why You Wanna Trip On Me », l'air expiré est très présent pour recréer, entre autres, une atmosphère oppressante, tout en étant couplé à du grognement vocal sur le chant principal, et à du vibrato dans les chœurs. Puis sur *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995), le chanteur utilise l'effet de façon plus modérée ; toutefois, on en trouve quand même dans « Earth Song », ou dans « Money » où il exécute du *spoken word* / rap qui paraît presque susurré à l'oreille, avec beaucoup de souffle.

Enfin, dans *Invincible* (2001), l'air dans la voix est toujours utilisé mais de façon beaucoup plus subtile, en second plan derrière d'autres effets prédominants, comme le grognement ou la distorsion. Aussi, particulièrement dans les derniers albums, l'air ajouté au chant ressort parfois mieux par la superposition des voix, toutes avec du souffle, ce qui grossit l'effet.

Afin de pousser plus loin l'analyse du souffle dans la voix qu'utilise Michael Jackson, voici quelques chansons qui semblent pertinentes à étudier : « What Goes Around Comes Around » (*Ben*, 1972) ; « Too Young » (*Music and Me*, 1973) ; « I'll Come Home to You » (*Forever, Michael*, 1975) ; « Rock With You » (*Off the Wall*, 1979) ; « Thriller » (*Thriller*, 1982) ; « Smooth Criminal » (*Bad*, 1987) ; « I Just Can't Stop Loving You » (*Bad*, 1987) ; « Why You Wanna Trip On Me » (*Dangerous*, 1991) ; « Gone Too Soon » (*Dangerous*, 1991) ; « Earth Song » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995) ; « Money » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995) ; « Speechless » (*Invincible*, 2001).

Figure 3.3 – Spectrogramme du souffle dans la voix de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de chant a cappella du titre « Thriller » (1982); fichier audio repéré à <https://youtu.be/ud7a5pNt6tc>.



3.3 Le cri

3.3.1 Définition

Le cri est un effet phonostylistique consistant à produire un son puissant, soudain, souvent strident et dans le haut registre.

À l'oreille, il peut paraître agressif, cru. Son utilisation permet de décupler la sensation de « performance » et d'énergie impliquée de la part de l'interprète ; l'intensité émotionnelle augmente aussi considérablement. De plus, le cri permet d'évoquer une large gamme de situations ou de sentiments ressentis, par exemple : - Dans un registre plus sombre : l'urgence, la folie, la perte de contrôle, la colère, l'horreur, etc. - Et inversement, dans un registre plus joyeux : l'enthousiasme, l'euphorie, l'excitation, la passion, l'hystérie, etc. Il est par ailleurs possible de lui donner différentes couleurs en ajoutant d'autres effets par-dessus tels que de la distorsion.

3.3.2 Production vocale

D'un point de vue physiologique, la maîtrise technique du cri est importante car lorsqu'il est mal réalisé, il peut avoir des conséquences négatives sur la santé de l'appareil vocal – notamment lorsque de la tension est créée au niveau du cou et de la gorge, et que les cordes vocales du chanteur sont excessivement sollicitées en étant mises en contact très rapidement et trop brutalement. Celles-ci gonflent et deviennent douloureuses ; la voix peut alors être enrouée, fatiguée voire altérée définitivement à long terme.

En général, il est conseillé d'avoir recours au *twang* (rétrécissement du conduit vocal) et de bien élargir la langue ; aussi, il faut élever le larynx et hausser le palais à mesure que l'effet est réalisé dans le haut registre du chanteur (Sadolin, 2012).

D'autre part, une bonne approche de la respiration est essentielle : il faut donc veiller à avoir une certaine ouverture des côtes maintenue pendant le cri, et un soutien respiratoire suffisant avec une grande implication diaphragmatique.

D'une perspective acoustique, le cri est le plus souvent produit dans les registres moyen ou aigu du chanteur et est assez puissant (de moyen fort à très fort). L'interprète peut faire varier sa

durée et produire un cri compris entre une seconde à peine et plus d'une dizaine de secondes, selon le contexte. Le timbre est particulièrement bien modulable lui aussi : il est possible de pousser un cri « naturel », mais aussi de lui donner une couleur sombre, rauque avec de la distorsion ou une couleur brillante ou métallique avec l'utilisation du *twang* et un rétrécissement de plus en plus prononcé de l'appareil vocal.

3.3.3 Considérations pédagogiques

Accompagner l'élève lors de son apprentissage de la production vocale du cri est primordial ; puisque lorsqu'il n'est pas maîtrisé techniquement, cet effet peut être dangereux pour la santé de l'appareil vocal.

Apprendre au chanteur à utiliser les faux plis vocaux peut être une bonne solution pour « crier de façon saine ».

Aussi, il est fortement conseillé d'oublier l'aspect esthétique et technique du chant lorsqu'on crie, en plus de mettre de côté la timidité pour bien maîtriser cet effet. Il faut travailler la confiance en soi et en ses capacités à produire un bon cri (pour ne pas « s'auto-bloquer »), quitte à corriger au fur et à mesure ce qui ne semble pas bon pour la voix.

3.3.4 Usage en musique pop

Dans un contexte musical, le cri est le plus souvent inséré entre des paroles – assurant alors une fonction de ponctuation – ou bien au cœur d'une ligne mélodique de notes chantées. Il se retrouve dans des styles variés comme le blues, le disco, l'électro-pop, le hard rock, la pop, la pop expérimentale, le punk, le R&B, le rock, la soul...

3.3.5 Usage par Michael Jackson

Dans son premier album solo *Got to Be There* (1972), Michael Jackson a déjà recours aux cris : ces derniers sont très puissants et effectués avec une technique vocale irréprochable, sans forcer, notamment dans « Ain't No Sunshine » ou « I Wanna Be Where You Are ». De plus, ils restent encore assez « naturels » (il n'y a pas d'autre effet ajouté par-dessus), et ils sont présents dans les

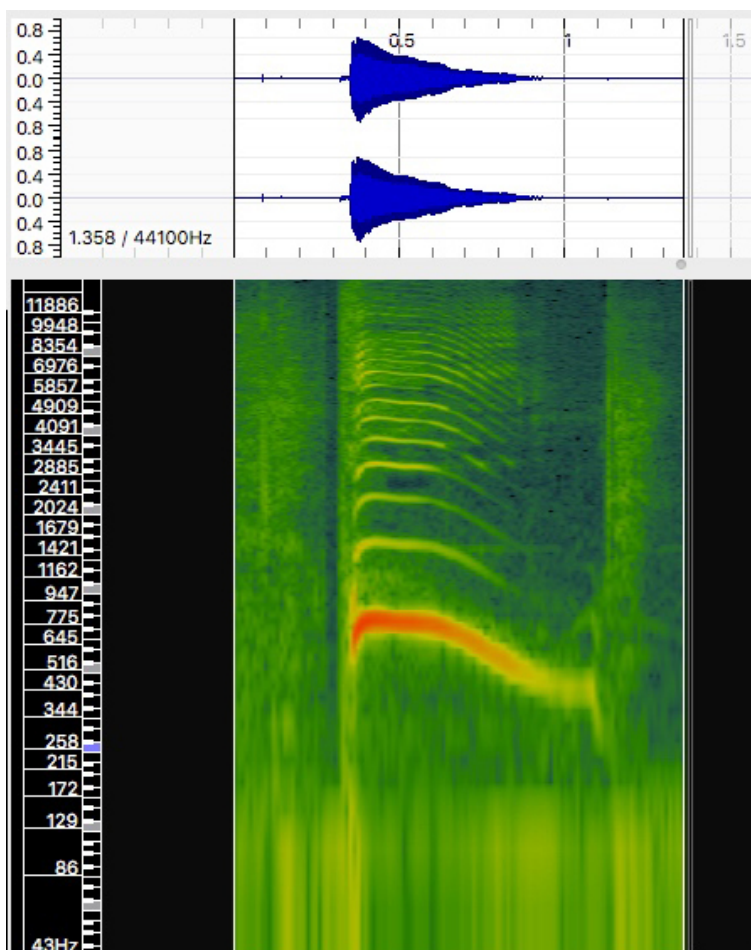
passages les plus forts émotionnellement, en général plutôt à la fin de la chanson. Une exception est à noter cependant : dans « Maria (You Were The Only One) », le chanteur s’amuse à crier intensément et à de nombreuses reprises en ajoutant de la distorsion dans la voix, ce qui leur donne un certain côté rauque. L’album suivant *Ben* (1972) suit relativement la même direction ; puis les opus *Music and Me* (1973) et *Forever, Michael* (1975), eux, délaissent plutôt cet effet en tant que tel. La puissance vocale y est toujours au rendez-vous, mais plus avec du *belting* qu’autre chose.

Le changement considérable opère alors avec *Off the Wall* (1979), où les cris deviennent un élément très présent au sein des chansons. Ils sont aigus, répétés et assez brefs, comme des éléments de ponctuation. Michael Jackson les exécute souvent en voix de tête – mais pas que –, et il commence à leur donner une fonction rythmique, délaissant par la même occasion le rôle de « démonstration technique » qu’il leur conférait dans les premiers albums. Par la suite, *Thriller* (1982) et *Bad* (1987) continuent sur la même lancée ; toutefois ces cris aigus sont parfois plus longs, et on trouve en plus par moments d’autres types de cris : en voix de poitrine dans « Beat it », ou avec de la raucité dans « Smooth Criminal ».

Au début des années 1990, *Dangerous* (1991) est l’occasion pour le chanteur de s’essayer à d’autres effets phonostylistiques, et les cris sont dans l’ensemble moins nombreux bien que Michael Jackson conserve ceux en voix de tête à fonction rythmique, devenus une vraie signature vocale pour lui. Finalement, ses deux derniers albums *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995) et *Invincible* (2001) offrent une synthèse de tous ces types de cris précédemment cités, tout en proposant encore quelques déclinaisons (exemple : un cri en voix de tête et rauque considérablement long dans « Come Together », et des cris avec beaucoup de distorsion dans « Invincible »).

Voici quelques-unes des chansons extraites de la discographie solo de Michael Jackson, intéressantes à analyser du point de vue des cris : « Maria (You Were The Only One) » (*Got to Be There*, 1972) ; « Don’t Stop ‘Til You Get Enough » (*Off the Wall*, 1979) ; « Billie Jean » (*Thriller*, 1982) ; « Beat it » (*Thriller*, 1982) ; « Smooth Criminal » (*Bad*, 1987) ; « Jam » (*Dangerous*, 1991) ; « Black or White » (*Dangerous*, 1991) ; « Scream » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995) ; « Come Together » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995) ; « Unbreakable » (*Invincible*, 2001).

Figure 3.4 – Spectrogramme d'un cri de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de voix a cappella de la chanson « Billie Jean » (1982); fichier audio repéré à <https://youtu.be/eX70WFaliOI>. L'axe vertical représentant les fréquences est logarithmique. On remarque notamment la richesse des partiels harmoniques dans le haut registre, ainsi que le glissando caractéristique que le chanteur aime ajouter à ses cris.



3.4 Le grognement

3.4.1 Définition

Le grognement (ou *growl*) est un effet phonostylistique consistant en un ajustement de l'appareil vocal dans le but de créer ce son particulier de « grondement », de « râlement » dans la voix. Le musicien Louis Armstrong est certainement l'exemple le plus parlant en termes de maîtrise et d'utilisation de cet effet devenu une composante essentielle de sa signature vocale.

Au niveau du rendu sonore, le grognement se présente sous la forme d'un bruit proche de la distorsion et augmente considérablement la perception d'effort et d'énergie impliqués dans la prestation du chanteur. Selon le contexte, il permet de donner beaucoup de relief à l'interprétation et à l'expression de différents types de sentiments parmi lesquels : la dévotion, le cœur à vif, la passion crue et intense, la mise à nu émotionnelle, la perte de contrôle, l'agressivité, la monstruosité, la brutalité, la dureté, la colère...

3.4.2 Production vocale

Physiologiquement parlant, le *growl* a cette particularité de ne pas faire intervenir les cordes vocales lors de sa production. Il s'obtient en fait grâce à une inclinaison de l'épiglotte vers l'arrière, ce qui couvre en partie les cordes vocales et donne ce son creux, sombre à la voix ; en plus de faire intervenir les cartilages aryténoïdes qui vibrent contre l'épiglotte, donnant ainsi cette sensation de « roulement » du son, un peu à la façon d'un moteur qui démarre. Le larynx et l'arrière de la langue sont légèrement surélevés, et la création de résonances grâce à l'utilisation du *twang* peut également aider dans la réalisation de cet effet (Sadolin, 2012).

D'un point de vue acoustique, le fait que le grognement ne nécessite pas l'action des cordes vocales offre cet avantage de bien se combiner avec tous les mécanismes laryngés, donc d'être utilisable sur toute l'étendue vocale du chanteur avec des fréquences basses, moyennes et hautes. Il est toutefois plus difficile de le produire dans le bas registre : d'après la Krowne Vocal School of NYC, cela s'explique par le besoin d'être très détendu physiquement pour émettre un son grave, tout en étant capable de « contracter » sainement l'appareil vocal. D'autre part, le chanteur peut

aisément jouer avec l'intensité du son produit : cet effet peut être produit doucement (à plutôt bas volume) comme très fort, avec beaucoup de puissance. Avec l'utilisation du *growl*, le timbre de l'interprète est perçu comme rocailleux, le son est proche de la distorsion avec une couleur plutôt sombre.

3.4.3 Considérations pédagogiques

Tout comme pour le cri, il faut être prudent lors de son utilisation, particulièrement en période d'apprentissage : c'est un effet qui est rarement utilisé sur de longues périodes, car il assèche la gorge et peut donner la sensation d'avoir la voix fatiguée et enrouée (Soto-Morettini, 2014).

De plus, les images et le processus d'imitation peuvent être d'une aide précieuse lors de l'assimilation du grognement. Par exemple, l'élève peut imiter Louis Armstrong, un personnage de dessin animé en colère, un lion qui rugit ou une voiture de course qui accélère. Il peut également faire les « oh, oh, oh » du Père Noël dans un registre moyen-grave, en ajoutant progressivement un son proche du raclement de gorge ; ou encore penser à la sensation de faire gargouiller de l'eau très bas dans la gorge...

3.4.4 Usage en musique pop

Au sein d'une chanson pop, il est la plupart du temps placé en tout début de phrase, ce qui donne une certaine impulsion au chant ; cependant, il peut aussi être utilisé en plein milieu d'une ligne mélodique pour faire subitement monter l'intensité émotionnelle. C'est avant tout dans les styles de soul et de R&B qu'on le retrouve, mais il est aussi utilisé en blues, gospel, funk, et – de façon plus épisodique –, dans la pop et le rock.

3.4.5 Usage par Michael Jackson

Contrairement à d'autres effets que Michael Jackson utilise dès ses premiers pas en tant qu'artiste solo, le grognement tarde à apparaître dans sa signature et ne fait donc partie d'aucun de ses albums au début des années 1970, de *Got to Be There* (1972) à *Forever, Michael* (1975) inclus.

Une évolution se fait sentir avec *Off the Wall* (1979), où les *growls* font timidement leur apparition. Ils ne sont pas encore vraiment assumés par l'artiste (il suffit d'écouter celui qui ouvre « Workin' Day and Night », notamment). Cependant, nul doute qu'il a un intérêt envers cet effet – qu'on sent dans « Burn This Disco Out » par exemple – et qu'il va certainement le développer dans les années à venir.

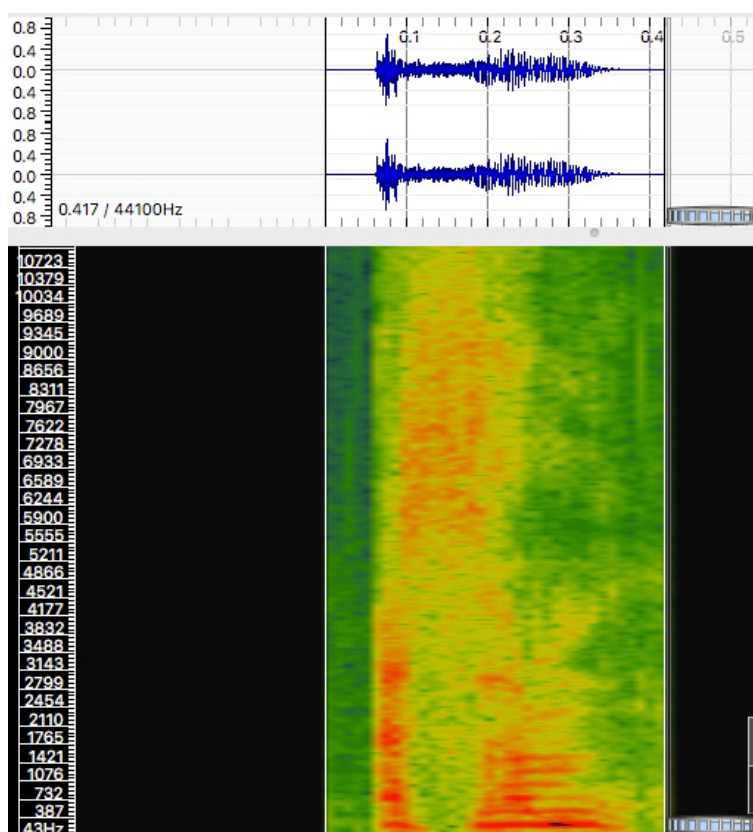
Au cours des années 1980, le changement commence à opérer progressivement. C'est encore plus par « petites touches » que par longues phrases que Michael Jackson grogne sur l'album *Thriller* (1982); mais il s'en sert toutefois volontiers pour agrémenter son interprétation vocale dans « Thriller », « Beat it » ou même les pré-refrains de « Billie Jean ». Puis, avec *Bad* (1987), il illustre bien le côté mauvais garçon et rebelle de son personnage (notamment dans la chanson « Bad »). Aussi, il s'en sert pour exprimer la dévotion et la passion dévorante qu'il ressent pour l'être aimé dans « The Way You Make Me Feel ».

Par la suite, Michael Jackson ne cesse de pousser plus loin sa maîtrise du *growl* et de multiplier sa présence au sein de ses chansons. La frontière devient parfois très mince entre distorsion et grognement, quand il ne réalise tout simplement pas une combinaison de ces deux « bruits » à sonorité agressive. Ainsi dans l'album *Dangerous* (1991), l'effet est par exemple très présent sur « Why You Wanna Trip On Me », « Jam », « Dangerous » et « Black or White ». Puis, alors qu'il partage ses revendications ou bien sa colère et son amertume face aux accusations qui lui sont proférées, le grognement se trouve être un effet précieux pour lui dans *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995), notamment dans « Scream », « D.S. » ou « They Don't Care About Us ».

Le dernier album *Invincible* (2001) est celui où il est le plus difficile de dire si l'artiste use de la distorsion ou du grognement, cependant il est possible d'en identifier dans « Invincible » ou même « 2000 Watts ».

Pour étudier plus en détail le rapport qu'a entretenu Michael Jackson avec le grognement, les chansons suivantes constituent des objets d'étude intéressants : « Burn This Disco Out » (*Off the Wall*, 1979); « Thriller » (*Thriller*, 1982); « Beat it » (1982); « Dirty Diana » (*Bad*, 1987); « Bad » (*Bad*, 1987); « Jam » (*Dangerous*, 1991); « Black or White » (*Dangerous*, 1991); « They Don't Care About Us » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995); « D.S. » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995); « Invincible » (*Invincible*, 2001).

Figure 3.5 – Spectrogramme d'un growl de Michael Jackson (taille de fenêtre : 1024 échantillons ; pas de fenêtre : 50%), réalisé à l'aide du logiciel Sonic Visualiser. Le son étudié a été extrait de la piste de voix a cappella de la chanson « Thriller » (1982); fichier audio repéré à <https://youtu.be/ud7a5pNt6tc>. On peut constater la forte concentration du point de vue fréquentiel, qui correspond au grognement (vibration non périodique) combiné à la note chantée par l'artiste.



3.5 Compatibilité entre effets et mécanismes laryngés

Chacun des effets phonostylistiques étudiés ci-dessus se combine aux mécanismes laryngés lors de la production vocale, altérant ainsi le rendu sonore. Cependant, il est intéressant de noter que la compatibilité entre mécanisme laryngé et effet vocal peut fortement varier. Le schéma réalisé ci-dessous donne une vue d'ensemble sur les différences observées :

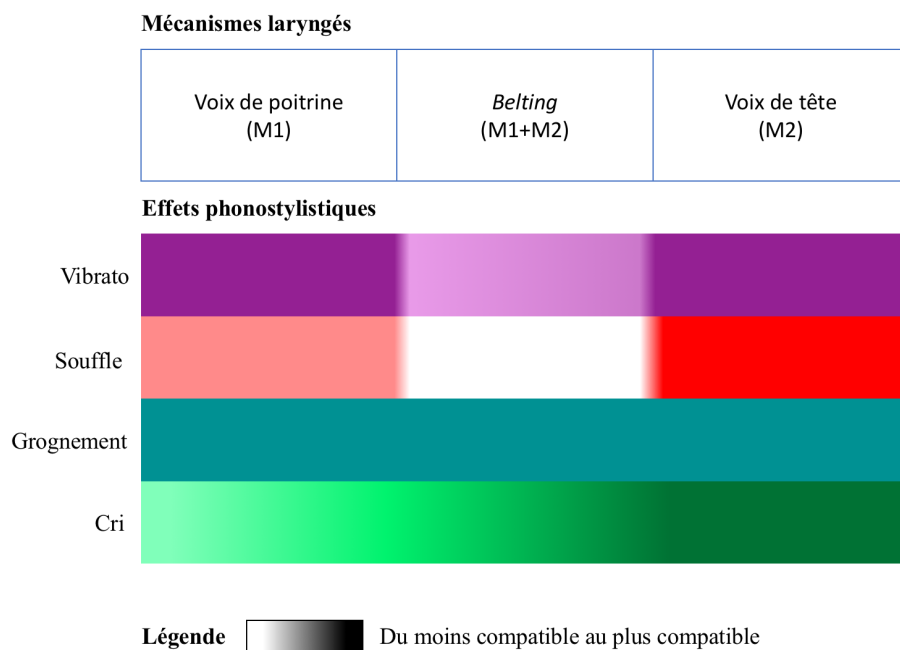
Le vibrato, par exemple, est tout à fait compatible avec la voix de poitrine et la voix de tête, en notant toutefois qu'il est plus difficile pour un chanteur d'en ajouter aux notes très basses ou très hautes de son étendue vocale. En effet, celui-ci devant focaliser son attention et son énergie sur l'atteinte de notes extrêmes, il ne lui est donc pas possible d'ajouter du vibrato par-dessus. On remarque également que le vibrato et le *belting* sont moins évidents à associer, puisque le soutien respiratoire est entièrement accaparé par un signal émis à forte amplitude.

Le souffle, quant à lui, est relativement bien compatible avec la voix de poitrine à condition de chanter doucement, ce qui justifie pourquoi le rouge est moins intense qu'en voix de tête où il est aussi possible de chanter « moyen fort » tout en combinant cet effet. Aussi, le *belting* est incompatible avec le souffle puisqu'il demande nécessairement une production vocale à fort niveau sonore ; de plus, l'utilisation du *twang* lors du *belting* implique un conduit vocal plus étroit, il est donc compliqué de faire passer de l'air en même temps que le son émis.

D'autre part, le grognement est l'effet le plus facile à combiner avec n'importe quel mécanisme laryngé. En fait, tel qu'expliqué précédemment, sa production ne nécessite pas l'action des cordes vocales, ce qui permet de le greffer sans problème à la voix chantée, peu importe le mécanisme utilisé.

Pour conclure, le cri a cette particularité d'être graduellement compatible à mesure qu'on passe de la voix de poitrine à la voix de tête, puisque les cris sont des notes produites dans le haut registre. Il est tout de même possible de produire un cri en voix de poitrine, mais c'est bien sûr un peu plus évident en *belting* puisque celui-ci permet d'atteindre des notes plus hautes et implique une certaine énergie dans la production vocale, qui peut également aider à réaliser les cris. Enfin, cet effet est encore plus facile à produire lorsque l'interprète utilise sa voix de tête, puisque le mécanisme M2 lui offre la possibilité de chanter les notes les plus aiguës de son étendue vocale.

Figure 3.6 – *Comparaison des variations de compatibilité entre effet phonostylistique et mécanisme laryngé impliqués lors de la production vocale.*



CHAPITRE 4

LA POLYVOCALITÉ DE MICHAEL JACKSON EN CONTEXTE INTERPRÉTATIF ET EXPRESSIF : ANALYSE DE TROIS CHANSONS DE SON RÉPERTOIRE

Dans ce chapitre, l'objectif est de mettre en lumière l'approche du travail d'interprétation par Michael Jackson à travers ses choix et ses utilisations de types de voix ou effets vocaux au sein de ses chansons. Par la même occasion, l'idée est de soulever des angles à prendre en considération dans la manière de se façonner une persona en tant qu'artiste, et comment en tirer des leçons pédagogiques pour l'enseignement de la voix chantée en musique pop.

Les œuvres choisies à analyser, « Thriller », « Bad » et « Earth Song » sont trois chansons fortes du répertoire de Michael Jackson. Elles se complètent bien en termes de caractères, d'ambiances, d'univers créés et de types de personnages incarnés. L'interprétation vocale y est percutante, et elles couvrent une période considérable des années actives de l'artiste, soit entre 1982 et 1995. Chacun de ces titres permet à l'artiste de marquer un tournant dans sa carrière sur le plan interprétatif ainsi que sur celui de la démarche artistique avec, de plus, des vidéoclips extrêmement travaillés du point de vue narratif. Ces objets audiovisuels prennent même la forme de courts métrages dont la durée oscille entre sept à dix-huit minutes environ. Dans les chansons, tout indique que le travail de la voix chantée par Michael Jackson a été pensé en amont du tournage de la vidéo, en fonction d'un scénario déjà créé au détail près dans la tête du chanteur. Kit O'Toole souligne d'ailleurs ce travail vocal digne de celui d'un acteur : « Michael's emotive, actor-worthy vocal performance [...] add up to not only a standout *Thriller* cut, but one of the most memorable singles of the 1980s », note-t-elle ainsi au sujet du titre « Thriller » (2015, p. 421).













Pour mener à bien le travail d'analyse interprétative et expressive proposé ci-dessous, une couleur a été donnée à chaque type de voix ou effet vocal utilisé par l'artiste (voir la section *Légende pour l'analyse des chansons*). Ce code permet d'indiquer à quels endroits ces aspects de la voix chantée se retrouvent tout au long du titre, et quelles fonctions interprétatives et expressives ils se voient ainsi attribuer. De plus, une étude du sens des paroles, de l'histoire et du caractère du personnage accompagne l'analyse de l'interprétation pour faire ressortir les différents choix vocaux effectués par le chanteur.

Cette analyse subjective s'est faite au fur et à mesure de l'écoute répétée des chansons, parfois

avec la bande sonore et les arrangements, parfois avec la voix *a cappella* isolée du reste. Les données obtenues sont celles que j'ai tirées de ces analyses, il n'en demeure pas moins que l'écoute reste très subjective et que d'autres personnes auraient pu entendre autre chose à certains endroits. D'ailleurs, j'ai eu parfois moi-même des doutes et il a été difficile de se fixer, en particulier dans la chanson « Bad » où il était très dur de trancher entre distorsion et grognements (par exemple, dans le refrain lorsqu'il chante : « *Because I'm bad, I'm bad* »). Le tableau de types de voix et effets vocaux utilisé dans la légende a été constitué en deux temps : d'abord, lors de l'analyse de l'intégralité de la discographie de Michael Jackson, alors que j'établissais les catégories de personnages incarnés par l'artiste. Ainsi, à chaque fois que je notais un type de voix ou un effet vocal dans son chant, je l'ajoutais sur la liste à des fins d'analyse vocale plus poussée par la suite. Ensuite, en commençant à décortiquer l'interprétation vocale de Michael Jackson dans les trois chansons qui suivent, j'ai ajouté certains éléments qui n'avaient pas été relevés jusqu'à présent – comme les onomatopées avec distorsion – et qui m'ont permis de venir compléter ce tableau.

Tout au long de l'analyse, il a été intéressant de noter une forte corrélation entre la sémantique du texte et le type de voix ou l'effet utilisé. Ces éléments sont fortement interreliés, et on suppose de ce fait que Michael Jackson y a pensé minutieusement avant l'enregistrement pour rendre son interprétation plus expressive et percutante. Notamment, l'utilisation du *belting* dans « Thriller » permet de transcrire un pic émotionnel, une perte de contrôle face à la peur (penser à « *You're fighting for your life inside [...]* », où la puissance et l'énergie données à l'interprétation vocale accentuent le message et transcrivent la force du combat intérieur que vit le narrateur). Dans le même ordre d'idées, les nombreux sanglots dans « Earth Song » viennent intensifier la tristesse : c'est tout particulièrement le cas lorsqu'il chante « *This crying earth* », ce qui image les pleurs.

4.1 Légende pour l'analyse des chansons

Couleur	Type de voix ou effet vocal
	<i>Belting</i>
	Voix de tête
	Vibrato
	Souffle dans la voix
	Grognement
	Cri
	Sanglot
	Craquement
	Distorsion
	Hoquets
	Onomatopées soufflées
	Onomatopées avec distorsion

4.2 « Thriller » (*Thriller*, 1982)

4.2.1 Présentation générale

En 1982, Michael Jackson sort son sixième album solo *Thriller*. De ce disque qui devient le plus grand succès de sa carrière, l'artiste tire sept *singles* sur les neuf chansons qui le composent. Le septième et dernier titre à paraître est « Thriller », écrit et composé par Rod Temperton. Elle ne sort qu'en début d'année 1984 étant donné que six autres titres du même album sont parus avant elle, et se positionne honorablement pendant 17 semaines dans le classement Billboard Hot 100¹.

La chanson « Thriller » et ses sonorités originales se trouvent au croisement de plusieurs styles musicaux dont la pop, le disco, le funk ou encore le R&B. La tonalité est Do# mineur, le tempo est à 118 BPM, et l'instrumentation se compose notamment de batterie, basse, percussions, guitares électriques, synthétiseurs, piano électrique, thérémine, orgue, cuivres, chœurs, bruitages... De plus, la structure de la chanson se présente sous la forme : Introduction instrumentale avec bruitages + Couplet + Refrain + Couplet + Refrain + Pont + Couplet + Refrain x 2 + *Spoken word* de Vincent Price + Pont 2 + *Spoken word* de Vincent Price.

Dans « Thriller », Michael Jackson explore l'univers de l'horreur, de l'effroi, des zombies et autres créatures terrifiantes. En fait, le personnage qu'il incarne effraie sa petite amie en se faisant narrateur d'une scène d'horreur, comme on peut le voir dans son vidéoclip sous forme de court-métrage et à travers les paroles de la chanson où il interpelle à plusieurs reprises sa bien-aimée (cf. les « *girl* » qui ponctuent son chant, dans le deuxième couplet ainsi que dans les refrains).

4.2.2 Analyse vocale et interprétative

[Michael Jackson :]

(Ouh) It's close to midnight and some thing evil's lurkin' from the dark
 (Ouh) Under the moon light you see a sight that almost stops your heart (dah)
 You try to scream but terror takes the sound before you make it (eh)
 You start to freeze as horror looks you right between the eyes,

1. Repéré à <https://www.billboard.com/music/michael-jackson/chart-history/hot-100/song/334011>

You're paralyzed

'Cause this is thriller, thriller night

And no one's gonna save you from the beast about to strike

You know it's thriller, thriller night

You're fighting for your life inside a killer, thriller tonight, yeah

(Ouhouhouhouh, ouh)

(Ouh) You hear the door slam and realize there's nowhere left to run

(Ouh) You feel the cold hand and wonder if you'll ever see the sun

You close your eyes and hope that this is just imagination, girl

But all the while you hear a creature creepin' up behind

You're outta time

'Cause this is thriller, thriller night

There ain't no second chance against the thing with the forty eyes, girl

(Thriller) Ouh ouh, (thriller night)

You're fighting for your life inside a killer, thriller (tonight)

Night creatures call

And the dead start to walk in their masquerade

There's no escaping the jaws of the alien this time (they're open wide)

This is the end of your life (ouh)

(Ouh) They're out to get you, there's demons closing in on every side (dah)

(Ouh) They will possess you unless you change that number on your dial

Now is the time for you and I to cuddle close together (yeah-eah dah)

(Ouh) All through the night I'll save you from the terror on the screen,

I'll make you see

That this is thriller , thrill er night

'Cause I can thrill you more than any ghoul could ever dare try

(Thriller) Ouh ouh (thriller night)

So let me hold you tight and share a killer, thriller , (chiller)

(Thriller here) A-ouh, a-ouh (tonight)

'Cause this is thriller, thriller night

Girl , I can thrill you more than any ghoul could ever dare try

(Thriller) Ouh ouh (thriller night)

So let me hold you tight and share a killer, thriller (a-ouh)

I'm gonna thrill you tonight

[Vincent Price – spoken word]

[Michael Jackson :]

I'm gonna thrill you tonight...

Ouh baby,

I'm gonna thrill you tonight...

Oh darling

I'm gonna thrill you tonight...

Ouh baby,

I'm gonna thrill you tonight...

Oh darling

(Thriller night, baby

Ouh...)

[Vincent Price – spoken word + Into maniacal laugh, in deep echo]

Dans « Thriller », en chapitre I, nous avons repéré trois catégories de personnages-types qui étaient :

- Un personnage narrateur / avec un certain aspect cinématographique,
- Un personnage horrifiant / terrifiant,
- Un personnage nocturne.

On peut d'ores et déjà justifier ces choix par des éléments du texte. Pour le côté narrateur, on note des phrases telles que « *Night creatures call / And the dead start to walk in their masquerade / There's no escaping the jaws of the alien this time* », où Michael Jackson s'extrait de la scène pour la décrire d'un œil extérieur. D'autres fois, en revanche, il devient lui-même le personnage effrayant avec ses « *I'm gonna thrill you tonight* » répétés. Enfin, le caractère nocturne se valide quand il chante « *It's close to midnight* », « *This is thriller night* » ou encore « *All through the night I'll save you from the terror on the screen* ». Maintenant, voyons comment, à travers l'interprétation, Michael Jackson accentue davantage ces facettes.

Avant même d'entamer le chant, l'artiste commence son interprétation en lançant un « Mmmh » qui semble traduire quelque chose de pénible, un effort, une tentative de lutte contre une force obscure.

Puis, dans ses couplets, l'interprète joue beaucoup sur les paramètres d'articulation et de diction de son texte. Il insiste ainsi sur certains mots, comme *moonlight* où il prolonge volontairement le son « oo » de *moon*, ce qui tend à rappeler un hurlement de loup. Dans le même ordre d'idée, les mots *door* et *cold* sont allongés avec beaucoup de souffle dans le deuxième couplet, renforçant alors l'effet effrayant. De plus, l'artiste appuie volontairement sur les consonnes et les fins de phrases, ce qui donne un effet martelé au chant et joue alors sur l'impact émotionnel, la force du message et le rythme de la chanson.

« Thriller » est aussi l'occasion rêvée pour Michael Jackson de s'amuser avec les différents effets phonostylistiques qui composent sa signature vocale. On compte, dès le début de son interprétation, des sortes de « **hoquets** » placés précisément sur les contretemps. Au-delà de leur fonction rythmique, ils permettent de traduire la peur, les spasmes que peut ressentir un narrateur pris par des émotions fortes, tout comme l'angoisse, le stress, la panique et une perte de sang-froid face à une situation effroyable.

À cela s'ajoutent différents types de **cris** au cours de la chanson ; certains au loin et un peu prolongés faisant penser à ceux de fantômes ou de loups ; d'autres, plus brefs, perçants, avec par-

fois même de la distorsion, exprimant une certaine exaltation du narrateur. Également, un autre élément extramusical permet au chanteur d'enrichir son interprétation : il s'agit du **souffle** qui vient s'ajouter à la production vocale, régulièrement dans la chanson directement dans le texte ou sous la forme d'**onomatopées soufflées**. Dans les couplets particulièrement, cet air excessivement présent peut traduire la vulnérabilité et la fragilité du protagoniste, voire renforcer l'effet oppressant de l'histoire avec un personnage ayant du mal à contrôler son débit d'air, dans le tourbillon de la peur. Cela permet aussi de jouer avec les émotions de l'auditeur, qui se fait raconter une situation effrayante de façon proche, intrusive, directement dans l'oreille.

Toujours du côté des effets phonostylistiques, il est intéressant de noter que Michael Jackson commence de plus en plus à user de la **distorsion** et des **grognements**. Il expérimente ces derniers encore ponctuellement dans le titre, plutôt sur des séries de quelques mots sauf dans le pont où il prolonge l'effet sur une plus longue phrase. C'est, sans aucun doute, un élément nécessaire pour apporter de la crédibilité à sa narration. En effet, la distorsion et les grognements contribuent à donner un sentiment d'agression, de rage et d'hystérie ; sans compter la représentation d'un danger qui guette, ou même la lutte face à la force du mal qui s'apprête à frapper.

En dehors de ces effets, Michael Jackson compte sur des changements de mécanismes laryngés pour augmenter la profondeur de son interprétation et la force de caractère du personnage qu'il incarne. Tout d'abord le **belting**, utilisé à sa pleine capacité sur les refrains, représente une explosion des émotions, une certaine hystérie. Il est utilisé pour avoir encore plus d'impact sur le public et traduire la force de la peur, la dimension effroyable de la « bête » ou de la « chose aux quarante yeux » qui s'apprêtent à attaquer dans les phrases : « 'Cause this is thriller, thriller night / And no one's gonna save you from the beast about to strike [...] / 'Cause this is thriller, thriller night / There ain't no second chance against the thing with the forty eyes, girl² ». On suppose aussi que le **belting** sur les refrains peut représenter la paranoïa du personnage, la lutte intérieure contre une force externe et indéfinissable qui le terrorise et qu'il représente comme une figure de film d'horreur, un zombie.

Toujours dans les refrains, les chœurs sont, quant à eux, en **voix de tête** un peu détimbrés, fantomatiques. Ils font assez naturellement penser à un ensemble de créatures ou de revenants, et tranchent face à la voix principale en **belting** qui, elle, présente en plus de la distorsion à certains

2. « Parce que c'est un thriller, la nuit du thriller / Et personne ne va te sauver de la bête qui s'apprête à attaquer [...] Parce que c'est un thriller, la nuit du thriller / Et il n'y a pas de seconde chance contre la chose aux quarante yeux, girl. »

endroits.

Enfin, il est important de souligner l'importance du rôle que joue la production musicale dans « Thriller », pour renforcer la trame narrative et l'interprétation vocale de Michael Jackson. Les sons choisis du côté de la réalisation et des arrangements musicaux définissent un réel cadre spatio-temporel pour l'histoire ; ils contribuent fortement à dresser une ambiance, un contexte narratif et participent à l'efficacité et à la crédibilité de l'histoire. On note, par exemple, le son d'une porte qui grince dès les premières secondes de la chanson, et des voix au loin qui rappellent des hurlements de loups. Plus tard, des sonorités de claviers ressemblent à des « ouh » de fantômes ; et des riffs qui se répètent de façon obsessionnelle traduisent l'oppression. La dimension cinématographique est même atteinte, avec la participation de l'acteur Vincent Price (spécialisé en films d'épouvante) qui ajoute plusieurs parties de *spoken word* dans la chanson, tel un narrateur de film d'horreur, et conclut l'œuvre avec un rire machiavélique et répétitif. Tous ces éléments interagissent avec la voix chantée de Michael Jackson, et on peut même supposer qu'ils s'influencent les uns et les autres en vue d'augmenter la force et l'intensité du tableau d'horreur dressé au cours de la chanson.

De cette analyse de « Thriller », on peut donc retenir l'importance de développer l'univers d'une chanson en musique pop, lors du travail d'interprétation. En effet, pendant la phase d'appropriation du titre, il peut être intéressant d'aller creuser l'imaginaire de l'interprète et de définir un espace visuel et sonore précis, tout comme d'avoir une scène détaillée en tête dans lequel le personnage et son texte pourraient s'insérer pour obtenir une meilleure justesse interprétative et plus d'émotions. Un autre aspect de « Thriller », important à prendre en compte, est le travail de diction, d'articulation et de placements des mots ; puisque selon la façon dont ces points sont traités, le rendu peut être complètement différent. En fait, l'impact qu'ils peuvent avoir sur la qualité de l'interprétation vocale est immense, et la nécessité de leur insertion dans la pédagogie vocale en musique pop ne doit pas être sous-estimée.

4.3 « Bad » (*Bad*, 1987)

4.3.1 Présentation générale

En 1987, Michael Jackson sort l'album *Bad*, mondialement attendu après le succès retentissant de *Thriller* sorti cinq ans plus tôt. L'artiste mise d'abord sur la chanson « I Just Can't Stop Loving You » avant de donner sa chance au titre « Bad », qui devient alors son deuxième *single* et se classe, entre autres, en première position du classement américain Billboard Hot 100³.

Cette chanson d'ouverture de l'opus du même nom est enregistrée en Si^b mineur et présente un tempo de 114 BPM. On entend, parmi les instruments : batterie électronique, synthétiseur basse, guitare électrique, piano, piano électrique, divers synthétiseurs, orgue, cuivres, chœurs, et même quelques onomatopées vocales servant de percussions. Le découpage du morceau est le suivant : Introduction instrumentale + Couplet (x2) + Pré-refrain + Refrain + Couplet (x1,5) + Pré-refrain + Refrain + Solo instrumental + Pont + Refrain (x4).

Dans « Bad », Michael Jackson joue un personnage rebelle, provocateur et mauvais garçon. À travers les paroles, il cherche à démontrer qu'il est un voyou, un « dur à cuire » et qu'il ne vaut mieux pas s'aventurer à le défier. Dans le vidéoclip, on voit aussi davantage le côté urbain du protagoniste, alors qu'il danse dans une station de métro new-yorkaise, vêtu de cuir noir et de chaînes et entouré de danseurs qui semblent être son « gang ».

4.3.2 Analyse vocale et interprétative

(dah) Your butt is mine, gonna tell you right (dah)
 Just show your face, in broad day light (dah)
 I'm telling you on how I feel (dah)
 Gonna hurt your mind, don't shoot to kill
 Come on, (dah) come on, lay it on me (dah)
 All right ...

3. Repéré à <https://www.billboard.com/music/michael-jackson/chart-history/hot-100/song/332172>

(dah) I'm giving you, on count of three (dah)

To show your stuff, or let it be ... (dah)

I'm telling you, just watch your mouth (dah)

I know your game, what you're a bout (dah)

Well they say the sky's the limit

And to me that's really true (dah)

But my friend you have seen nothing

Just wait 'til I get through...

Be cause I'm bad, I'm bad - come on (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad, I'm bad - you know it (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad, I'm bad - come on, you know

(Bad bad - really, really bad)

And the whole world has to answer right now

Just to tell you once again,

Who's bad?

(Ohohohoh, ohohohoh)

dah, dah)

The word is out (dah), you're doin' wrong (dah)

Gonna lock you up, before too long, (dah)

Your lyin' eyes, gonna tell you right (dah)

So listen up (ah), don't make a fight, (dah)

Your talk is cheap, you're not a man (dah)

You're throwin' stones, to hide your hands (dah)

Well they say the sky's the limit

And to me that's really true (dah)

But my friend you have seen nothing

Just wait 'til I get through...

Be cause I'm bad , I'm bad - come on (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad , I'm bad - you know it (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad , I'm bad - you know it , you know

(Bad bad - really, really bad)

And the whole world has to answer right now

Just to tell you once again,

Who's bad...

(Ohohohoh, ohohoh)

(dah) We can change the world tomorrow

This could be a better place (dah)

If you don't like what I'm sayin'

Then won't you slap my face...

Because I'm bad , I'm bad - come on (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad , I'm bad - you know it (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad , I'm bad - you know it , you know

(Bad bad - really, really bad)

Woo! Woo! Woo!

(And the whole world has to answer right now

Just to tell you once again...)

You know I'm bad , I'm bad - come on (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm mad , I'm bad - you know it - you know it

(Bad bad - really, really bad)

You know , you know , you know - come on

(Bad bad - really, really bad)

And the whole world has to answer right now

(And the whole world has to answer right now)

Just to tell you (dah)

(Just to tell you once again)

You know I'm ouh - I'm bad - you know it (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad - I'm bad baby (ah)

(Bad bad - really, really bad)

You know, you know, you know it - come on

(Bad bad - really, really bad)

And the whole world has to answer right now

(And the whole world has to answer right now)

Woo !

(Just to tell you once again)

You know I'm bad , I'm bad - you know it (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad - you know - hoo ! (dah)

(Bad bad - really, really bad)

You know I'm bad - I'm bad - you know it , you know

(Bad bad - really, really bad)
 And the whole world has to answer right now
 (And the whole world has to answer right now)
 Just to tell you once again ...
 (Just to tell you once again)
 Who's bad ?

De la chanson « Bad », on retient avant tout un personnage rebelle, « dur à cuir » et horrifiant / terrifiant (voir figure 1.5 du chapitre I, avec le tableau de catégorisation des personnages de l'album *Bad*). Dans ce but, Michael Jackson choisit délibérément des mécanismes laryngés et effets phonostylistiques à des endroits précis, ce qui permet d'illustrer les différentes parties de la chanson en y créant une atmosphère particulière et en révélant un certain état d'esprit (ou trait de caractère) du personnage. Ainsi, il utilise beaucoup de **souffle** dans les couplets – et plus particulièrement en fins de mots et de phrases –, en opposition à la **distorsion** et au **belting** dans les refrains ; chacun d'entre eux se voyant attribuer un rôle narratif spécifique que nous allons préciser ci-dessous.

Tout d'abord, le souffle traduit l'oppression ainsi que la très grande proximité entre le personnage et son interlocuteur. Cet effet ajouté à la production vocale renforce la sensation que l'interprète « rentre dans la bulle » de celui à qui il s'adresse avec beaucoup d'agressivité, tout près du visage et menaçant. Par ailleurs, Michael Jackson ponctue son chant d'**onomatopées soufflées**, avec beaucoup de plosives. On peut facilement associer celles-ci aux sons que ferait un boxeur prêt à aller au combat, à affronter l'ennemi, en se mettant en condition et en position de force tout en cherchant à effrayer l'autre. Ces mêmes onomatopées ont aussi une fonction percussive ; elles font ressortir le rythme de la chanson et son aspect suffocant.

La distorsion, quant à elle, va se voir attribuer un rôle central et prédominant dans l'interprétation de Michael Jackson. Elle constitue une réelle évolution pour l'artiste qui a progressivement développé cet effet vocal depuis *Off the Wall* (1979). Dans « Bad », il multiplie ainsi la voix avec distorsion dans les refrains, dans le pont et ponctuellement dans le pré-refrain. Avec en prime un **grognement** bien senti sur le mot « *lock* » dans le deuxième couplet, il devient alors bien plus convaincant dans son rôle de mauvais garçon, agressif, brutal et décidé à écraser l'autre. Cela lui donne même un côté sauvage et animal, primaire.

Le *belting*, très présent dans les refrains, contribue de même à traduire un sentiment de rage, de

force, d'explosion des sentiments. Notamment couplé aux **onomatopées avec distorsion** sur tous les « *bad* » que chante Michael Jackson, il permet d'accentuer le côté insoumis, cru du personnage qui se donne en spectacle et n'a pas peur de s'affirmer. La phrase « And the whole world has to answer right now / Just to tell you once again...⁴ » constitue un pic d'intensité émotionnelle dans la chanson, que le *belting* fait ressortir en raison de sa puissance et son côté « extrême » avec une mise en scène complètement assumée : le personnage « crie » à la face de son adversaire et met « le monde entier » de son côté pour rappeler « qui est méchant... »

Dans une moindre mesure, un autre élément permet à l'artiste d'enrichir son interprétation de « *Bad* » : il s'agit des **cris** qu'il pousse dans la dernière partie de la chanson. On trouve une série de trois « *whoo* » aigus, perçants et exécutés en voix de tête à la fin du refrain qui suit juste après le pont, puis un cri du même genre qui ponctue chacun des deux derniers refrains. Ceux-ci traduisent l'urgence, la folie, l'exaltation et encore une fois le côté animal, déchaîné et peut-être hystérique d'un personnage au comble de son excitation.

D'autre part, il est intéressant de noter que la **voix de tête**, en dehors des cris, ne sert quasiment que pour les chœurs du refrain dans cette chanson. Il est plus difficile de trouver une signification « évidente » à ce choix interprétatif de la part de Michael Jackson ; cependant, on peut supposer que les voix secondaires sont interprétées de cette façon pour contraster avec le reste du titre où la voix principale est toute en agressivité, en voix pleine ou en *belting*. Cela permet donc aux chœurs, grâce à leur mise en opposition avec le chant principal sous forme d'appels-réponses, de renforcer encore davantage l'impact de la narration, ainsi que la méchanceté et la dangerosité du personnage principal.

Enfin, une ambiguïté quant au caractère du personnage est à noter dans le texte de la chanson. En effet, dans le pont, le narrateur dit : « We can change the world tomorrow / This could be a better place / If you don't like what I'm sayin' / Then won't you slap my face⁵ ». Ceci peut laisser entendre qu'en fait, celui-ci tient tête à un mauvais garçon et ne se démonte pas, tout en lui suggérant qu'ils auraient les capacités d'agir pour un monde meilleur et plus agréable à vivre.

En conclusion, « *Bad* » est un excellent exemple en termes de maîtrise du chant et du style

4. « Et le monde entier doit répondre tout de suite / Juste pour te dire encore une fois... »

5. « Nous pouvons changer le monde demain / Ça pourrait être un monde meilleur / Si ce que je dis ne te plait pas / Alors, vas-tu me gifler ? »

en musique pop. Michael Jackson y pousse son interprétation bien au-delà d'une technique vocale irréprochable : il va sans dire qu'il a manifestement réfléchi et assigné au préalable des qualités et effets vocaux propres à chaque partie de la chanson ; tous se complétant et convergeant vers un seul et même but qui est de créer un personnage aux allures de mauvais garçon, méchant, rebelle et « dur à cuire ». Ceci nous pousse à considérer et à développer cet aspect pré-interprétatif dans l'enseignement de la voix chantée en musique pop. Il est donc primordial de faire prendre conscience à l'élève du travail à réaliser en amont de l'interprétation, ainsi que la nécessité d'avoir recours aux effets phonostylistiques variables en intensité et en récurrence selon le caractère du personnage incarné.

4.4 « Earth Song » (*HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1995)

4.4.1 Présentation générale

« Earth Song » est un *single* tiré de l'album *HIStory : Past, Present and Future, Book I* (1995). Si la chanson n'obtient qu'un succès assez modéré aux États-Unis – atteignant au mieux la 32^e position du classement Billboard Hot 100⁶, et n'y demeurant que pour une durée de sept semaines –, elle a une portée bien plus impressionnante en Europe, devenant même le plus gros succès de Michael Jackson au Royaume-Uni en termes de ventes⁷.

« Earth Song » possède une tonalité de La^b mineur avant de moduler en Si^b mineur plus tard dans la chanson, et le tempo est de 138 BPM. L'instrumentation est composée de batterie, percussions, basse, piano, piano électrique, guitares électriques, synthétiseurs (notamment pour les sons de cordes et de voix), harpe, cor et chœurs. Le titre se découpe de la façon suivante : Introduction instrumentale + Couplet + Pré-refrain + *Hooks* vocaux faisant office de refrain + Couplet + Pré-refrain + *Hooks* vocaux + Pont + *Hooks* vocaux + *Outro*.

On pourrait décrire « Earth Song » comme une chanson engagée et présentée sous forme de ballade, avec également des inspirations et sonorités dites gospel, rock progressif, musique classique (opéra) ou encore blues (Vogel, 2011, p. 196). Michael Jackson se bat ici pour une cause

6. Repéré à <https://www.billboard.com/music/Michael-Jackson/chart-history/dance-club-play-songs/song/349184>

7. Repéré à <https://www.theguardian.com/music/2012/may/31/michael-jackson-earth-song>

écologique, il dénonce le mal qui est fait à la terre et, plus précisément, à la flore et la faune qui la peuplent. Le caractère de ce titre a une certaine dimension dramatique, et l'artiste continue sur sa lancée d'éveil de la conscience sociale après des chansons comme « Heal the World » ou « Black or White », tirées de l'album *Dangerous* (1991). C'est aussi une des rares chansons où le chanteur ne fait pas lui-même ses voix secondaires : c'est en effet le chœur mené par l'artiste gospel Andraé Crouch qui se voit attribuer cette fonction (Kit O'Toole, 2015, p. 590).

4.4.2 Analyse vocale et interprétative

What about sun **rise**

What about **rain**

What about all the things

That you said we were to **gain** ...

What about killing **fields**

Is there a **time**

What about all the things

That you said was yours and **mine** ...

Did you ever stop to no **tice**

*All the blood we've shed be **fore***

*Did you ever stop to no **tice***

*This crying earth, this weeping **shore** ?*

Aaaaaaaa ah Ooooooooo oh

Aaaaaaaa ah Ooooooooo oh

What have we done to the **world**

Look what we've done

What about all the **peace**

That you pledge your only **son** ...

What about flowering fields

Is there a time

What about all the dreams

That you said was yours and mine ...

Did you ever stop to notice

All the children dead from war

Did you ever stop to notice (ah)

This crying earth, this weeping shore

Aaaaaaaa ah Ooooooooo oh (x2)

I used to dream

I used to glance beyond the stars

Now I don't know where we are

Although I know we've drifted far

Aaaaaaaa ah Ooooooooo oh (x4)

Hey, what about yesterday (What about us)

What about the seas (What about us)

The heavens are falling down (What about us)

I can't even breathe (What about us)

What about apathy (What about us)

I need you (What about us)

What about nature's worth (Ooo, ooo)

It's our planet's womb (What about us)

What about animals (What about it)

We've turned kingdoms to dust (What about us)

What about elephants (What about us)

Have we lost their trust (What about us)

What about crying whales (What about us)

We're ravaging the seas (What about us)

What about forest trails (Ooo, ooo)

Burnt despite our pleas (What about us)

What about the holy land (What about it)

Torn apart by creed (What about us)

What about the common man (What about us)

Can't we set him free (What about us)

What about children dying (What about us)

Can't you hear them cry (What about us)

Where did we go wrong (Ooo, ooo)

Someone tell me why (What about us)

What about baby boy (What about it)

What about the days (What about us)

What about all their joy (What about us)

What about the man (What about us)

What about the crying man (What about us)

What about Abraham (What about us)

What about death again (Ooo, ooo)

Do we give a damn

(Aaaaaaaaah)

Ouh, ouh, ouh, ouh

(Ooooooooooh)

Ouh, ouh, ouh, ouh

(Aaaaaaaaah)

Ouh, ouh, ouh, ouh

(Ooooooooooh)

Comme indiqué dans le tableau de catégorisation des personnages pour l'album *HIStory : Past Present and Future, Book I* (voir chapitre I), Michael Jackson incarne dans « Earth Song » un personnage activiste, se battant pour une cause. Plus précisément, il se bat ici pour l'écologie et un respect de la Terre.

Le titre – qui frôle une durée totale de sept minutes – s'ouvre sur une longue partie instrumentale de presque une minute où on entend en plus des insectes et des oiseaux chanter. Pendant cette introduction, l'auditeur a l'impression d'être plongé dans une forêt enchantée, un rêve ou même une scène féerique de film, dans la nature. Mais ce moment doux et paisible se casse brutalement avec un son de clavier assez sombre et dans le bas registre, prenant le relais pour accompagner la voix fragile de Michael Jackson, comme si on était passé de l'autre côté du décor, dans une réalité douloureuse.

Puis, tout au long de la chanson, le narrateur change de perspective. Parfois il se plaint, parfois il dénonce. Il prend tantôt la position de celui qui constate ce que peut ressentir la nature ; tantôt, la position de celui qui fait partie du « lot » de coupables, s'incluant alors dans les Hommes qui font du tort à l'environnement.

Dans les couplets, Michael Jackson privilégie une voix mixte à dominante voix de tête. Ce choix délibéré de n'être vraiment ni du côté du mécanisme laryngé M1 (voix de poitrine), ni de celui du M2 (voix de tête) permet de façon presque inconsciente de créer une sensation inconfortable, peu sûre. En fait, c'est un moyen d'installer un contexte d'entre-deux, de malaise voire de tiraillement intérieur. Toujours dans les couplets, le chanteur utilise aussi beaucoup d'hésitations, de **souffle** et d'étirement des mots qui démontrent sa consternation, sa fatigue émotionnelle et une certaine humilité devant un tel tableau. Par la même occasion, le **vibrato** répété sur les mots en fin de vers traduit une immense vulnérabilité. Les **craquements** dans la voix, à certains endroits sur des mots ponctuels en début ou en milieu de phrase, imagent la fragilité de la terre qui se brise et part en morceaux. Les **sanglots dans la voix** oscillent entre plainte et douleur face à une situation créant un sentiment de tristesse et d'impuissance.

Ensuite, Michael Jackson change de registre et opte pour la **voix de tête** sur les *hooks* vocaux. Cela donne un côté épique, parfois apocalyptique à son interprétation. Noyé dans les effets (réverbération voire délai) et les voix doublées, son chant peut faire penser à l'immensité des étendues sauvages de la terre, ou même à un déchirement, un cri du cœur dans une scène d'après-guerre,

de champ de bataille en ruines... On peut également y voir un aspect de *mea culpa*, un recueillement ; et même, toujours dans cet ordre d'idées (de demande de pardon), il est possible d'y déceler des références religieuses avec les sonorités gospel que revêtent les *hooks*, notamment dans les appels-réponses avec les chœurs avant l'*outro*.

Dans la longue partie finale, Michael Jackson emmène l'auditeur dans une dimension supérieure. Il adopte pour cela une voix avec beaucoup de **distorsion**, en plus de lui donner un côté étranglé et de choisir le **belting** : on sent alors la peine qui se transforme en colère, en déchirement, en véritable désespoir. À cela, il ajoute même des **cris** vers la toute fin sur les deuxième et quatrième temps, et on comprend que le narrateur ressent et nous partage à ce moment-là un pic émotionnel.

En résumé, « Earth Song » est un excellent exemple pédagogique pour le travail de la voix chantée en musique pop. En effet, c'est très habilement que Michael Jackson change le caractère de sa chanson et le ton du message qu'il veut faire passer, grâce à son interprétation vocale. Selon le registre et les effets phonostylistiques, l'auditeur perçoit de la tristesse, de la consternation, une demande de pardon jusqu'à une montée de colère, de dénonciation, de déchirement et de désespoir. Grâce à un même texte, l'artiste varie et joue avec des émotions totalement différentes. Il « capte » l'attention de son public et l'emmène subtilement dans sa direction, soit la défense d'une cause qui lui tient à cœur et l'éveil d'une conscience sociale. Au final, un texte ne veut pas dire une seule couleur et émotion (par exemple, tout en gaieté ou tout en tristesse) : une évolution soudaine ou progressive peut guider l'auditeur et le pousser à ressentir des sentiments différents grâce au travail qui a été fait en amont, par l'interprète, sur la modulation de sa voix et de son caractère.

4.5 Conclusion

Ces études de cas ont toutes, sur différents plans, contribué à démontrer que le travail de la technique vocale, au travers d'aspects comme la justesse et la précision rythmique, n'est pas suffisant pour avoir une interprétation et une persona au maximum de leur capacité. Aussi, il ne s'agit pas non plus d'apprendre aux élèves comment changer la couleur vocale par le biais de mécanismes laryngés ou d'effets phonostylistiques sans faire de mise en contexte de leurs fonctions et utilisations. Plutôt, il est essentiel de leur enseigner comment les appréhender, de considérer leur variabilité en

termes de récurrence et d'intensité, tout en respectant le propre style vocal et la personnalité de chaque interprète.

D'autre part, le travail de création d'un univers grâce au développement de l'imaginaire et de la visualisation est à considérer. Par exemple, définir un espace visuel et sonore précis, voire une scène et un contexte narratif autour des paroles chantées aide à livrer une version plus convaincante. De plus, un travail pré-interprétatif visant à déterminer où et pourquoi telle voix ou tel effet est placé au sein des paroles peut être déterminant. En effet, beaucoup de chanteurs plongent tête baissée dans un travail technique de la voix chantée, sans considérer cette préparation essentielle qui va les guider dans la justesse et l'impact de leur interprétation.

Par ailleurs, le travail de l'articulation, de la diction et du placement des mots peut avoir une conséquence directe sur la persona incarnée. Entre autres, un texte qui est déclamé avec une articulation exagérée et une insistance marquée sur les consonnes peut faire apparaître un côté agressif qui n'existait pas.

Enfin, le caractère évolutif des émotions et caractères du personnage au sein d'un même titre est également important à aborder avec l'élève. Car, comme dans la vie réelle, une émotion n'est pas statique, et la colère peut laisser vite place à la tristesse, avant de s'effacer et d'accueillir le pardon.

CHAPITRE 5

PROPOSITION D'UNE APPROCHE PÉDAGOGIQUE DE L'INTERPRÉTATION VOCALE EN MUSIQUE POP

Ce dernier chapitre vise à se servir des recherches menées ci-dessus pour proposer une méthode d'apprentissage de la voix chantée pop. Scindé en deux parties, il propose d'abord une façon d'appréhender le « savoir-(re)faire » et comment reproduire sur le plan technique des types de voix et effets utilisés par Michael Jackson ; puis, dans un second temps, il s'intéresse à la création d'un style vocal propre et l'incarnation de personnages pour un chanteur de musique pop, en s'inspirant de l'approche interprétative de Michael Jackson. Ainsi, les objectifs pédagogiques sont ici centrés autour de deux pôles principaux, soit la pratique de la technique vocale « pure » par le biais d'exercices permettant à la fois l'entraînement de l'oreille et celui de l'appareil vocal, puis la pratique davantage d'ordre créatif avec la possibilité de se servir des outils appréhendés dans le processus d'imitation – en première partie – pour se créer une identité vocale et une interprétation personnelle d'une chanson.

La méthode d'apprentissage qui suit est mise en application avec la chanson « Beat it » de l'album *Thriller* (1982). Ce titre a en effet l'avantage d'être difficile techniquement – et donc d'être un bon enjeu et une bonne motivation pour l'élève – tout en étant axé autour de trois ou quatre types de voix et effets seulement, contrairement à d'autres chansons comme « Thriller » ou « Bad » qui peuvent facilement se rendre à huit éléments à appréhender. La concentration de l'élève est donc focalisée sur un nombre raisonnable d'objectifs, évitant alors la dispersion ou le découragement au cours de l'apprentissage. De plus, le personnage et les traits de personnalité dépeints dans « Beat it » sont intéressants sur le plan de l'interprétation avec une personnalité forte créée par le biais de la voix et de l'instrumentation. Enfin, la thématique et le texte offrent facilement la possibilité de chercher d'autres traits de caractère à donner à ce personnage en tant qu'interprète (et donc de changer de point de vue et de choix vocaux).

5.1 Appréhension de la technique vocale

Dans cette partie, nous allons référencer quels types de voix ou effets vocaux sont présents dans la chanson « Beat it » de Michael Jackson, pour ensuite proposer des exercices afin d'apprendre à les reproduire. Bien sûr, il n'y a pas de « recette miracle » et donc pas d'exercice « magique » pour maîtriser un certain aspect de technique vocale. Tout est question d'entraînement, de régularité de travail et de l'utilisation des bonnes images et vocalises pour chaque apprenant, qui vont « déclencher » chez lui la compréhension et la capacité à produire un son en particulier. Cependant, si les activités ci-dessous sont correctement réalisées et pratiquées un certain nombre de fois, le type de voix ou l'effet phonostylistique recherché sera au fur et à mesure mieux réalisé, puis progressivement maîtrisé.

5.1.1 Analyse vocale de « Beat it »

« Beat it » (*Thriller*, 1982)

They told him, « Don't you ever come around here.
 Don't wanna see your face. You better disappear. »
 The fire's in their eyes and their words are really clear
 So beat it, just beat it

You better run, you better do what you can
 Don't wanna see no blood, don't be a macho man
 You wanna be tough, better do what you can
 So beat it, but you wanna be bad

Just beat it, beat it,
 No one wants to be defeated
 Showin' how funky strong is your fight
 It doesn't matter who's wrong or right

Just beat it [4x]

They're out to get you, better leave while you can

Don't wanna be a boy, you wanna be a man

You wanna stay alive, better do what you can

So beat it (dah), just beat it

You have to show them that you're really not scared

You're playin' with your life, this ain't no truth or dare

They'll kick you, then they beat you, then they'll tell you it's fair

So beat it (dah), but you wanna be bad

Just beat it, beat it

No one wants to be defeated

Showin' how funky strong is your fight

It doesn't matter who's wrong or right

Just beat it, beat it

No one wants to be defeated

Showin' how funky strong is your fight

It doesn't matter who's wrong or right

Just beat it, beat it, beat it, beat it, beat it

[Solo instrumental]

Beat it, beat it

No one wants to be defeated

Showin' how funky strong is your fight

It doesn't matter who's wrong or right

(Who's right)

(Just beat it, beat it)

Ouh-ouh

(Beat it, beat it)

(No one wants to be defeated)

No no

(Showin' how funky strong)

Hee-hee

(Is your fight)

Hee-hee-hee

(It doesn't matter who's wrong or right)

(Just beat it, beat it),

Beat it

(Beat it, beat it)

(No one wants to be defeated)

Oh, no

(Showin' how funky strong)

Ouh ouh, hee-hee ...

(Is your fight)

(It doesn't matter)

Ouh

(Who's wrong or right)





Just beat it, beat it,

No one wants to be defeated

Showin' how funky strong is your fight

It doesn't matter who's wrong or right

Légende

Couleur	Type de voix ou effet vocal
	<i>Belting</i>
	Voix de tête
	Cri
	Distorsion

5.1.2 Analyse technique à des fins pédagogiques

En vue de maîtriser la technique vocale de « Beat it » (chant principal), l'interprète devra réaliser des exercices permettant de travailler :

- la respiration (pour un bon soutien respiratoire d'une part, et pour une bonne sollicitation du diaphragme d'autre part) ainsi que le chant staccato ;
- les plosives, la précision rythmique et la « percussivité » du chant ;
- le *belting* ;
- les cris ;
- et l'ajout de distorsion dans la voix.

Aspects techniques et pédagogiques à considérer	Mots-clés
Mécanismes laryngés	<i>Belting</i> en grande majorité + voix de tête (très ponctuellement).
Effets phonostylistiques	Distorsion, cris, onomatopées diverses.
Autres aspects techniques	Travail des plosives, « percussivité » de la voix, diction précise et saccadée, chant staccato, respiration et sollicitation du diaphragme, précision rythmique.

5.1.3 Travail de la respiration

Exercice 1 : Travailler le soutien respiratoire

Faire un *vocal fry* (mécanisme laryngé M0) + **A, O, A** sur une seule et même longue note.

Pour que la note dure le plus longtemps possible, il faut prendre une grande inspiration et veiller à ce que la respiration soit puissante et très contrôlée, tout en gardant le corps détendu. Les A, O, A doivent être bien enchaînés, sans cassure. Monter ainsi de demi-ton en demi-ton. Une bonne option pour l'élève consiste à ouvrir progressivement les bras autour de lui pendant la production vocale, pour accompagner la longue expiration et garder la cage thoracique bien ouverte.

Exercice 2 : Solliciter le diaphragme et faciliter le chant staccato

Faire des **Ha-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha** sur les degrés I-III-V-V-V-III-I de la gamme majeure, comme si on riait de façon saccadée et en appuyant sur chaque « H ».

Il faut avoir la sensation de pousser le diaphragme vers le bas, de donner une petite secousse dans le ventre à chaque « Ha ». Monter ainsi de gamme en gamme, puis redescendre de la même façon. Éventuellement, l'élève peut recommencer le même processus avec des « Hi-Hi-Hi », « Ho-Ho-Ho ».

», « Hè-Hè-Hè » en veillant à ne pas créer de tension dans le cou ou au niveau du visage, ni dans la langue (rester le plus neutre possible dans les expressions et les mouvements, tout doit venir de l'effort mis sur le diaphragme).

5.1.4 Travail de la « percussivité » du chant

Exercice 1 : Travail des plosives et de la précision rythmique

Faire la vocalise avec les consonnes **P-T-K** sur chaque temps de mesures en 3/4, pendant 30 secondes.

Tout le corps est impliqué dans la puissance des consonnes, l'idée est de maximiser leur impact à la façon d'un *beat box*. Le son produit donne sensiblement : « Peu-teu-keu, peu-teu-keu ». Refaire le même processus pendant une minute, et ne pas oublier de bien garder le corps en mouvement pour trouver l'énergie nécessaire à la production vocale.

Exercice 2 : Travail des plosives

Une autre possibilité est de réaliser la vocalise **Ta-Ta-Pa-Pa-Ka** sur les degrés I-II-III-IV-V de la gamme majeure. Insister fortement sur les consonnes, pour que le son soit placé à l'avant de la bouche et fasse ressortir la diction de façon plus percussive. Monter de gamme en gamme, et rester en voix de poitrine – ou mixte –, sauf dans les gammes très aiguës où la voix de tête peut être utilisée.

5.1.5 Travail du *belting*

Exercice 1

Faire la vocalise **È-È-È-È-È-È-È** sur les degrés I-III-V-I^{8ve}-V-III-I de la gamme majeure avec une certaine puissance. Monter de gamme en gamme, en restant toujours en voix de poitrine ou en voix mixte dans les gammes les plus aiguës. La voix de tête ne peut pas être utilisée. Un bon conseil peut être de dire à l'élève de s'appuyer contre un mur imaginaire sur les notes les plus hautes, comme

s'il reculait le haut de son corps en poussant avec les mains pour optimiser le soutien respiratoire. Puis, redescendre de gamme en gamme de la même façon.

Exercice 2

Sinon, la vocalise de *belting* **TÈ-È-È-È** sur les degrés I-III-V-I^{8ve} de la gamme majeure peut être aussi une bonne option ; chaque note étant plus forte que la précédente (par exemple, en do majeur, cela donnerait do < mi < sol < do). Monter comme cela de gamme en gamme, rester en voix de poitrine sauf dans le haut registre où la voix mixte peut être utilisée.

5.1.6 Travail de la distorsion

Cet effet phonostylistique peut être réalisé grâce au *twang* et à la forte compression du conduit vocal. Plus précisément, il s'agit de rendre très étroit le larynx pour créer des résonances et entraîner la vibration des fausses cordes vocales, donnant ce timbre spécifique à la voix. Il existe une approche très efficace avec une manipulation particulière de l'appareil vocal, qui permet de comprendre comment trouver le son propre à la distorsion (Sadolin, 2012, p. 181) :

Smile with a closed mouth and drop the jaw, but keep the upper lip in the same place [...] The jaw must be positioned as if you are biting into a large apple. Remove the apple, keep the « bite », but do not bite together [...] Raise the larynx as much as possible and push the back of the tongue backwards and upwards against the back wall. Twang the epiglottic funnel a lot, apply a good amount of support and try to produce a « noise » solely in the mouth cavity, i.e. without using the vocal cords.

Exercice 1 :

Après avoir réalisé le processus présenté ci-dessus, et tout en gardant la sensation et la configuration de l'appareil vocal créées, faire **È-È-È-È-È-È-È** sur les degrés I-III-V-I^{8ve}-V-III-I de la gamme majeure. Monter ainsi de gamme en gamme, puis redescendre de la même façon.

Exercice 2 :

Tout en conservant cette configuration, faire **Ein~Ein~Ein** en glissandi d'une note à l'autre, sur les degrés I-III-I de la gamme majeure. Monter ainsi de gamme en gamme, en veillant à avoir un son

nasal (proche de celui d'une sorcière).

5.1.7 Travail des cris

Plus que par le biais d'exercices concrets, l'apprentissage du « cri » peut se faire grâce à une exploration vocale guidée par le pédagogue. Selon la Krowne Vocal School of NYC, trouver comment réaliser cet effet pourrait se résumer au fait de « faire et ressentir » (à 90%) et au fait d'ajuster la production vocale en fonction de ce qui semble mauvais ou au contraire meilleur pour la santé de l'appareil vocal (à 10%). Il s'agit en fait, dans un premier temps, de lâcher-prise complètement pendant la production vocale et de ne pas chercher à vraiment conscientiser ce qui est réalisé. Par la suite seulement, une auto-évaluation peut être réalisée afin de changer certains aspects qui mériteraient d'être améliorés.

Dans « Beat it », les cris à répétition placés tout au long des derniers refrains sont en voix mixte à dominante voix de tête, brillants et assez légers. Voici ci-dessous les étapes pouvant constituer l'exploration.

Étape 1 :

Pour commencer, l'élève peut faire de longs « ÈÈÈÈÈ » en glissandi du registre très aigu à aigu, en cherchant un son léger, *twangy*, plaintif et dans le haut registre. Pendant la production vocale, le chanteur doit bien impliquer son diaphragme et ouvrir ses côtes pour que les cris soient plus puissants et plus convaincants.

Étape 2 :

Petit à petit, les « ÈÈÈÈÈ » se transforment en cris « bruts de décoffrage », crus. L'élève doit chercher à donner une sensation de perte de contrôle, d'exaltation de sa part.

Étape 3 :

Ici, l'élève doit crier un « Ouh ouh » sans trop penser, ni réfléchir à la technique, puis en refaire un plus longtemps, comme pour effrayer quelqu'un (chercher à imiter un fantôme).

Étape 4 :

À cette étape, faire un *vocal fry*, puis crier. Recommencer en enchaînant le *vocal fry* avec le cri, puis crier en donnant un côté rauque, grinçant au son. Faire des « Ouh ouh » longs et aigus à un point où la voix craque presque, mais c'est plus de la distorsion qu'un réel craquement.

Étape 5 :

Enfin, l'élève alterne entre cris sans autre effet ajouté, et cris avec petits moments de distorsion, avec ce côté métallique du son comme celui de Michael Jackson lorsqu'il crie à la fin de « Beat it ». Recommencer plusieurs fois, et petit à petit, augmenter la durée du cri.

Tout au long de l'exploration, un conseil important à rappeler à l'apprenant est d'oublier complètement la technique, la timidité et l'aspect esthétique de la production vocale. Au contraire, il faut croire en ses capacités, en ses possibilités de crier. En effet, si le chanteur a le moindre doute, la voix peut se casser ou l'appareil vocal peut être de plus en plus tendu, ce qu'on veut bien évidemment éviter.

5.2 Appréhension du « style vocal » et de la création de personnages

Ici, nous allons nous détacher du processus d'imitation et de travail purement technique pour nous intéresser à la recherche d'une *identité vocale*, à la création d'un style vocal unique et distinctif propre à chaque chanteur.

Depuis le début des années 2000, on assiste à un vrai phénomène sur la scène de la musique pop : en effet, les concours télévisés de chant tels que Star Académie, Nouvelle Star ou plus récemment, La Voix (*The Voice*) n'ont cessé de prôner la réinterprétation – et réappropriation – de chansons d'artistes établis par d'illustres inconnus capables d'offrir leur propre version. La capacité des candidats à se détacher de la version originale et à faire découvrir le titre sous un nouveau jour par le biais de *covers* est devenue un critère décisif d'appréciation de la performance.

Il est donc essentiel d'aider l'élève à se créer son style vocal et à savoir incarner des personnages caractéristiques de son propre univers. Comme démontré tout au long des recherches menées ci-dessus, Michael Jackson est un exemple parfait pour cela puisqu'il a été capable de se créer une signature vocale tout comme une approche interprétative efficace. Ainsi, nous proposons ci-dessous une méthode d'apprentissage exploratoire visant à ne pas copier, mais bien *intégrer* les outils de Michael Jackson pour être en mesure d'aller plus loin et de créer son interprétation vocale

distinctive.

5.2.1 Travail pré-interprétatif

La première étape dite « pré-interprétative » est loin d’être superflue et ne doit pas être négligée. Avant même de travailler le cœur de l’interprétation d’une chanson, l’apprenti chanteur est invité à mener une réflexion autour des paroles, de la thématique abordée et du choix des différents caractères donnés au personnage. Par la même occasion, il doit penser à quels types de voix et effets permettraient d’atteindre l’interprétation qu’il souhaite livrer.

Pour cela, le pédagogue peut lui accorder un certain temps (idéalement, de cinq à dix minutes) pour lire l’intégralité du texte qui compose la chanson et remplir un tableau concernant les personnages identifiés et la thématique abordée dans la version originale, et les autres caractères qui pourraient être donnés au personnage pour permettre une réinterprétation de la chanson. Par exemple, pour « Beat it », cela donnerait :

« Beat it » (*Thriller*, 1982)

Personnages et caractères identifiés	Rebelle, dur à cuire, déterminé, exalté, dans l’urgence, audacieux, courageux. . .
Thématique abordée, sens des paroles	Dénonciation des gangs et de la violence.
Autres caractères pouvant être donnés au personnage	Hésitant, horrifié, apeuré, timide mais cherchant la force d’aller se battre, désinvolte, malicieux, provocateur, amusé par la violence ; ou même un personnage extérieur au combat cherchant à motiver son interlocuteur à aller défier l’ennemi. . .

Une fois ce tableau rempli, l’élève opte pour l’une des possibilités qu’il a inscrites dans la case des « Autres caractères pouvant être donnés au personnage » avant de choisir les types de voix ou effets vocaux qu’il souhaiterait exploiter pour optimiser son interprétation.

Dans ce but, il va surligner les paroles de « Beat it » vierges de toute couleur en se servant du tableau de « Légende pour l'analyse de chansons » présenté en début de chapitre IV (voir p. 66).

Il est possible d'aider l'élève tout au long de ce travail : par exemple, le professeur peut poser des questions ouvertes pour lui permettre de trouver des indices précieux quant à la compréhension du texte et aux différentes informations à exploiter.

Il est également conseillé de suggérer au chanteur de faire évoluer les directions d'interprétation au sein de la chanson. Par exemple, pour « Beat it », cela pourrait consister en l'incarnation d'un personnage : d'abord rebelle et désinvolte, puis oscillant entre la peur et le courage, et enfin spectateur de la scène décrite dans la chanson, tantôt détaché et amusé par ce qui est raconté.

5.2.2 Travail exploratoire et interprétatif

Cette dernière étape consiste en l'exploration expressive et la pratique interprétative de la chanson. L'apprenti chanteur est amené à sonder les choix qu'il a effectués durant l'étape pré-interprétative, en chantant à répétition « Beat it ».

En partant d'une version qui suit toutes les indications précédemment annotées sur ses paroles, l'élève peut essayer des variations en fonction des directives et commentaires de son *coach*. Par exemple, il peut exagérer certains traits, changer l'intensité d'un couplet à l'autre, faire évoluer les façons de faire passer le message à travers un ajustement des types de voix ou effets vocaux. La gestuelle utilisée pour accompagner la voix peut aussi être travaillée.

En tous les cas, en tant que professeur, il ne faut pas hésiter à proposer volontairement des directives et émotions extrêmes à explorer, pour que l'élève puisse trouver lui-même un juste milieu en gardant ce qui fonctionne, et en écartant ce qui ne convient pas ou ce qu'il ne ressent pas comme « juste » dans ses essais. En fait, durant l'exercice, l'apprenti chanteur doit être poussé toujours plus loin ; il doit être sorti de sa zone de confort pour comprendre l'importance d'un engagement total physique et émotionnel en tant qu'interprète. Afin de ne pas l'habituer à lui donner les solutions tout de suite, et de ne pas faire de lui un élève « passif », l'enseignant peut lui demander son avis et sa propre rétroaction sur son travail après chaque essai, avant de lui donner ses commentaires et conseils.

À moyen ou à long terme, ce travail est un bon moyen pour le chanteur de trouver sa propre

identité artistique, en se détachant de ce qui a été fait à la base par Michael Jackson. Les émotions sont quelque chose de tellement personnel qu'on ne peut pas les transmettre sans un profond travail sur soi-même et sur ce qu'on veut véhiculer. Cet exercice exploratoire amène en fait l'élève à se servir de sa propre histoire et ses propres expériences interprétatives pour se nourrir, s'inspirer et ainsi créer différentes façons de toucher le public.

Enfin, ce volet peut être – ou non – entièrement filmé. Cela dépend du caractère de la personne et de ses objectifs (par exemple, si l'élève va prochainement exécuter cette chanson lors d'un concert). L'intérêt de filmer étant que, grâce à l'enregistrement, il puisse visionner plus tard ses différentes interprétations et avoir une rétroaction bien meilleure que celle qu'il a dans l'instant. Cette vision d'ensemble, plus large, permet de mieux s'autoévaluer et de se corriger tout en conservant les aspects les plus réussis.

CONCLUSION

Le but principal de ces travaux de recherche était de pouvoir répondre à deux questions :

- Comment Michael Jackson se démarque-t-il du point de vue de la technique et de son style vocal ? Et plus précisément, comment Michael Jackson exploite-t-il les différents éléments de la technique vocale pour incarner différents personnages et caractères ?
- Comment se servir de sa démarche pour élaborer une approche pédagogique de l'interprétation vocale en musique pop ?

Dans ce mémoire, la technique vocale de Michael Jackson est décrite au travers du prisme de trois caractéristiques remarquables : la polyvocalité, la virtuosité et la théâtralité. La polyvocalité de l'artiste se révèle à travers sa grande maîtrise des mécanismes laryngés et des effets phonostylistiques, offrant ainsi de nombreuses facettes vocales soigneusement travaillées et convergeant vers le même but : incarner l'interprétation vocale.

La virtuosité, quant à elle, se manifeste par la capacité étonnante du chanteur à réaliser des acrobaties vocales dès son plus jeune âge, en plus de pouvoir utiliser sa grande étendue vocale et de démultiplier l'utilisation de voix et effets très difficiles à réaliser techniquement.

Enfin, la théâtralité se superpose aux autres aspects par le biais d'une variété considérable de caractères et de personnages incarnés par Michael Jackson, tous ayant évolué au cours du temps et plus ou moins fortement marqué l'histoire de chacun de ses albums. Dans son approche de la voix chantée, l'interprète s'est aussi parfois inspiré de la discipline cinématographique comme moyen expressif et interprétatif, en plus de se révéler être un des précurseurs de l'utilisation du vidéoclip à son plein potentiel diégétique – le transformant ainsi en vrai court métrage.

Par ailleurs, son appréhension globale de la voix chantée a été innovante : Michael Jackson a poussé une certaine réflexion autour de l'utilisation, du placement et du dosage des outils constituant sa palette vocale au sein d'une chanson. Il a de plus prouvé qu'il savait faire évoluer le ton émotionnel et le caractère progressivement au cours d'un titre, comme nous l'avons démontré dans « Earth Song » avec le passage graduel d'un personnage triste, désolé et vulnérable à un protagoniste en colère, déchiré et dénonciateur.

C'est la richesse de sa technique vocale et des possibilités interprétatives qu'offrent ses textes,

d'une part, ainsi que son approche interprétative et expressive jusqu'à une incarnation totale de ses personnages, d'autre part, qui font que la pédagogie de la voix chantée inspirée de son travail devient intéressante. De nombreux éléments peuvent être exploités en vue d'aider le chanteur à se créer son propre style, sa signature vocale.

Et l'aspect d'identité vocale est plus que jamais d'actualité : en effet, ces dernières années, le monde de la musique pop recherche des interprètes à la voix et au timbre originaux, uniques ; dont l'interprétation et la personnalité se démarquent du « lot ». Il faut bien sûr passer avant toute chose par un travail solide de la technique vocale pour acquérir les outils indispensables à l'interprétation, mais aussi comprendre comment dépasser le stade de simple imitation pour livrer une interprétation et une incarnation des personnages propres à l'identité et à l'image de la persona que l'on veut véhiculer en tant qu'artiste.

Apports théoriques

D'un point de vue musicologique, par le biais de l'analyse vocale et interprétative de Michael Jackson, ce mémoire a mis en lumière la richesse des moyens d'expression vocale en musique pop, ainsi que la corrélation entre les éléments de production vocale tels que les mécanismes laryngés, effets phonostylistiques et les émotions, caractères, traits caractéristiques du personnage qui se dégagent.

D'un point de vue de la pratique du chant, l'importance d'acquérir des outils de technique vocale variés et la mise en avant de leur potentiel narratif et expressif ont été démontrées. Nous avons souligné qu'il était nécessaire d'avoir une démarche claire et prédéfinie dans le travail interprétatif d'une chanson, et que trouver son style vocal était un enjeu majeur. Ainsi, il faut être capable, certes, de reproduire une certaine interprétation d'une chanson, mais aussi et surtout de se détacher de la version originale en vue de proposer quelque chose de plus personnel, authentique et représentatif de son identité artistique.

D'un point de vue pédagogique, ce mémoire a ouvert des perspectives s'éloignant d'un enseignement de la technique vocale « pure » et traditionnelle. Des pistes de réflexion ont donc été proposées en vue de l'optimisation d'un enseignement de la voix chantée en musique pop permettant d'aborder la complexité de l'interprétation et la création d'une persona en tant qu'artiste.

Limites

Dans la plupart des cas, les analyses vocales de ce mémoire ont été basées sur des enregistrements sonores avec toute l'instrumentation et les effets sonores superposés à la voix de Michael Jackson, sauf quelques rares cas où la piste de chant était isolée. Bien que l'écoute ait été très attentive et répétée de nombreuses fois, il est possible que l'interprétation faite de la production vocale ait été biaisée (notamment dans des situations où la frontière était mince entre deux éléments ; par exemple, lorsqu'il fallait distinguer distorsion et grognement dans un refrain riche en textures sonores).

De plus, Michael Jackson est, certes, un exemple extrêmement intéressant sur le plan de la technique vocale et de l'interprétation ; cela dit, il aurait été bon de pouvoir comparer différents interprètes pour confronter leur usage de telle ou telle facette vocale et avoir une vision d'ensemble plus large des possibilités interprétatives de chacune.

Par ailleurs, d'après les informations réunies et les déductions faites au cours des recherches, une approche de l'interprétation vocale inspirée de celle de Michael Jackson a pu être établie. Cependant, il est difficile de savoir jusqu'à quel point le chanteur travaillait précisément et consciemment de cette façon, et si certains éléments étaient plus instinctifs que d'autres dans sa démarche.

Voies futures

Pour aller plus loin et compléter les travaux réalisés ci-dessus, une analyse plus en profondeur pourrait être menée au sujet des possibilités créatives et interprétatives en production vocale pop. Pour cela, il faudrait focaliser les recherches sur d'autres exemples significatifs et complémentaires de chanteurs en musique pop, notamment des artistes féminins tels que Madonna, Beyoncé, etc. La comparaison de leur exploitation des différents éléments de la technique vocale à des fins expressives pourrait donner des résultats intéressants. De plus, s'intéresser plus largement aux variations de timbre ainsi qu'à d'autres effets phonostylistiques que ceux analysés dans ce mémoire viendrait compléter le travail qui a été amorcé.

Une autre avenue pourrait être d'étudier tout le travail qui a été fait du point de vue de l'enregistrement sonore en tant que tel (effets, choix des instruments, mixage...) sur les albums de Michael Jackson, afin de comprendre le processus de création d'histoire, de scénario et d'interprétation vocale du chanteur couplé à la réalisation musicale, en contexte de studio d'enregistrement.

Enfin, l'analyse de tout le travail des éléments extra-musicaux caractéristiques de Michael Jackson sur scène (danse, costumes...) révélerait sûrement de précieuses informations quant aux personnages, à la persona et au travail interprétatif de l'artiste ; ceux-ci venant influencer ou étant

eux-mêmes conditionnés par sa production vocale.

BIBLIOGRAPHIE

- Auslander, Philip, « Performance Analysis and Popular Music : A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, n° 1, 2004, p. 1-13.
- Bestebreurtje, Martine E. et Harm K. Schutte, « Resonance Strategies for the Belting Style : Results of a Single Female Subject Study », *Journal of Voice*, vol. 14, n° 2, 2000, p. 194-204.
- Billboard, *Billboard - Music Charts, News, Photos Video*, <https://www.billboard.com/music/Michael-Jackson/chart-history/dance-club-play-songs/song/349184>, consulté le 11 avril 2018.
- Billboard, *Billboard - Music Charts, News, Photos Video*, <https://www.billboard.com/music/michael-jackson/chart-history/hot-100/song/332172>, consulté le 2 avril 2018.
- Billboard, *Billboard - Music Charts, News, Photos Video*, <https://www.billboard.com/music/michael-jackson/chart-history/hot-100/song/334011>, consulté le 25 mars 2018.
- Cocks, Jay, « The Badder They Come : Michael Jackson busts out with his first album since Thriller », *Time*, 14 septembre 1987, p. 85-86.
- Cornut, Guy, *La voix* [1983], Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- DeLeo Leborgne, Wendy, Linda Lee, Joseph C. Stemple et Heather Bush, « Perceptual Findings on the Broadway Belt Voice », *Journal of Voice*, vol. 24, n° 6, 2010, p. 678-689.
- Doscher, Barbara M., *The Functional Unity of the Singing Voice* [1988], Lanham, Scarecrow Press, 1994.
- Echternach, Matthias, Johan Sundberg, Michael Markl et Bernhard Richter, « Professional Opera Tenors' Vocal Tract Configurations in Registers », *Folia Phoniatr Logop*, vol. 62, 2010, p. 278-287.
- Gagné, Jeannie, *Belting : A Guide to Healthy, Powerful Singing*, Boston, Berklee Press, 2015.
- George, Nelson, *Thriller : The Musical Life of Michael Jackson*, Cambridge, Da Capo Press, 2010.
- Gervasi, Flavia, *Le dimensioni della voce. Una introduzione all'espressività dei prodotti vocali*, Nardò, Besa, 2015.
- Goldberg, Michael, « Michael Jackson : The Making of "The King of Pop" », *Rolling Stone*, n° 621, 9 janvier 1992.
- Hart, Michel et Sylvie Heyvaerts, *Découvrir sa voix : Parler et chanter avec plaisir et sans fatigue*,

Monaco, Éditions du Rocher, 2017.

Henrich, Nathalie, « Physiologie de la voix chantée : Vibrations laryngées et adaptations phono-résonantielles », *40èmes Entretiens de médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, 2012, p. 17-32.

Henrich Bernardoni, Nathalie, *La voix chantée : Entre sciences et pratiques*, Bruxelles, De Boeck-Solal, 2014.

Henrich Bernardoni, Nathalie, John Robert Smith et Joe Wolfe, « Vocal Tract Resonances in Singing : Variation with Laryngeal Mechanism for Male Operatic Singers in Chest and Falsetto Registers », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 135, n° 1, 2014, p. 491-501.

Henrich Bernardoni, Nathalie, « La voix humaine : vibrations, résonances, interactions pneumo-phono-résonantielles », Université Grenoble Alpes, 2015.

Hombach, Jean-Pierre, *Michael Jackson King Of Pop*, Morrisville, Lulu, 2010.

Jackson, Michael, *Moonwalk* [1988], New York, Crown Publishing, 2009.

Jennings, Colleen Ann, *Belting is Beautiful : Welcoming the Musical Theater Singer into the Classical Voice Studio*, thèse de doctorat, University of Iowa, 2014.

Juslin, Patrik N. et Petri Laukka, « Communication of Vocal Expression and Music Performance : Different Channels, Same Code ? », *Psychological Bulletin*, vol. 129, n° 5, 2003, p. 770-814.

Katok, Danya, *The Versatile Singer : A Guide to Vibrato & Straight Tone*, thèse de doctorat, The City University of New York, 2016.

Lacasse, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 11-26.

Landau, Jon, « The Motown Story : How Berry Gordy Jr. Created the Legendary Label », *Rolling Stone*, n° 82, 13 mai 1971.

Lawrence, Van L., « Laryngological Observations on "Belting" », *Journal of Research in Singing*, vol. 2, n° 1, 1979, p. 26-28.

Léon, Pierre R., *Précis de phonostylistique : Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

Long, Russel, Marshall Smith, Brad Story et Ingo R. Titze, « A Reflex Resonance Model of Vocal Vibrato », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 111, n° 5, 2002, p. 2272-2282.

Los Angeles Times Blog, *Los Angeles Times*, http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/06/quincy-jones-on-michael-jackson-we-owned-the-80s-and-our-souls-would-be-connected-forever.

[html](#), consulté le 2 décembre 2017.

McCormick, Lisa Lorraine Helen, *Playing to Win : A Cultural Sociology of the International Music Competition*, thèse de doctorat, Yale University, 2008.

Neiman, Michael, Michael Robb, Jay Lerman et Robert Duffy, « Acoustic Examination of Naturalistic Modal and Falsetto Voice Registers », *Logopedics Phoniatrics Vocology*, vol. 22, n° 3, 1997, p. 135-138.

O'Toole, Kit, *Michael Jackson FAQ : All That's Left to Know About the King of Pop*, Milwaukee, Backbeat Books, 2015.

Peckham, Anne, *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*, Boston, Berklee Press, 2005.

Popeil, Lisa S., « Comparing Belt and Classical Techniques Using MRI and Video-Fluoroscopy », *Journal of Singing*, vol. 56, n° 2, 1999, p. 27-29.

Poyatos, Fernando, *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993.

Riggs, Seth, *Seth Riggs Speech Level Singing International*, http://www.speechlevelsinging.com/client_list.html, consulté le 25 mars 2018.

Riggs, Seth, *Seth Riggs Speech Level Singing International*, <http://www.speechlevelsinging.com/slsmethod.html>, consulté le 25 mars 2018.

Sabatier, Benoît, *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers : La culture jeune d'Elvis à MySpace*, Éditions Fayard, Paris, 2013.

Sadolin, Cathrine, *Complete Vocal Technique* [2000], Copenhague, CVI Publications, 2012.

Scotto di Carlo, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 26, 2007, p. 153-177.

Seashore, Carl E., *Psychology of Music* [1938], New York, Dover Publications, 1967.

Soto-Morettini, Donna, *Popular Singing and Style*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Stegner-Petitjean, Isabelle, « "The Voice in the Mirror" Michael Jackson : d'une identité vocale à sa mise en image sonore », *Volume !*, n° 8 : 2, 15 décembre 2011, p. 221-253.

Sound on Sound, <https://www.soundonsound.com/people/bruce-swedien-recording-michael-jackson>, consulté le 9 décembre 2017.

Sundberg, Johan, « Acoustic and Psychoacoustic Aspects of Vocal Vibrato », *Speech Transmission Laboratory. Quarterly Progress and Status Reports*, vol. 35, n° 2-3, 1994, p. 45-68.

- Sundberg, Johan, Margareta Thalén et Lisa Popeil, « Substyles of Belting : Phonatory and Resonatory Characteristics », *Journal of Voice*, vol. 26, n° 1, 2012, p. 44-50.
- Swedien, Bruce, *In the Studio with Michael Jackson*, Milwaukee, Hal Leonard, 2009.
- Swedien, Bruce, *Make Mine Music* [2004], Milwaukee, Hal Leonard, 2009.
- Taraborrelli, J. Randy, *Michael Jackson : The Magic, The Madness, The Whole Story, 1958-2009*, Grand Central Publishing, New York, 2009.
- The Guardian, *The Guardian, News, sport and opinion from the Guardian's global edition*, <https://www.theguardian.com/music/2012/may/31/michael-jackson-earth-song>, consulté le 12 avril 2018.
- « Technique de chant jazz dans laquelle des onomatopées ou des syllabes choisies au hasard sont chantées sur des mélodies improvisées » (Bradford Robinson, 2003). *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J397900>, consulté le 20 juin 2018.
- Teissier, Maëliiss, *Les effets phonostylistiques caractéristiques de chanteuses de musique populaire anglophone*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012.
- Trinquesse, Emmanuelle, « État des connaissances sur la technique vocale du Belting », *Journal de l'Association française des professeurs de chant*, n° 16, 2009, p. 42-46.
- Vennard, William, *Singing : The Mechanism and the Technic* [1949], New York, Carl Fischer, 1968.
- Vogel, Joseph, *Man in the Music : The Creative Life and Work of Michael Jackson*, New York, Sterling, 2011.
- Ware, Clifton, *Basics of Vocal Pedagogy : The Foundations and Process of Singing*, Boston, McGraw-Hill, 1998.
- Wenner, Jann S. (éd), *Michael*, New York, HarperCollins Publishers, 2009.

DISCOGRAPHIE

- Jackson, Michael, *Got to Be There*, enregistré en 1971, 1 disque vinyle, Motown, M 747L, 1972.
- Jackson, Michael, *Ben*, enregistré entre 1971 et 1972, 1 disque vinyle, Motown, M 755L, 1972.
- Jackson, Michael, *Music and Me*, enregistré entre 1972 et 1973, 1 disque vinyle, Motown, M 767L, 1973.
- Jackson, Michael, *Forever, Michael*, enregistré en 1974, 1 disque vinyle, Motown, M6-825S1, 1975.
- Jackson, Michael, *Off the Wall*, 1 disque vinyle, Epic Records, FE 35745, 1979.

Jackson, Michael, *Thriller*, 1 disque vinyle, Epic Records, QE 38112, 1982.

Jackson, Michael, *Bad*, 1 disque compact, Epic Records, EK 40600, 1987.

Jackson, Michael, *Dangerous*, enregistré entre 1990 et 1991, 1 disque compact, Epic Records, EK 45400, 1991.

Jackson, Michael, *HIStory : Past, Present and Future, Book I*, 1 disque compact, Epic Records, 474709 2, 1995.

Jackson, Michael, *Invincible*, enregistré entre 1997 et 2001, 1 disque compact, Epic Records, EK 69400, 2001.

SIA, *1000 Forms of Fear*, enregistré entre 2013 et 2014, 1 disque compact, Monkey Puzzle Records / RCA, 88843074042, 2014.

Annexe I

Personnages, travail vocal et discographie : synthèse chronologique

1958 Naissance de Michael Jackson, le 29 août.

1968 Découverte du groupe The Jackson 5, dont Michael fait partie, par Berry Gordy (producteur et fondateur du label Motown). L'enfant d'une dizaine d'années se démarque par son talent artistique incroyable, ce qui lui vaut le statut d'enfant star.

1972 Sortie de l'album solo du chanteur, *Got to Be There*.

1972 Sortie de l'album *Ben*¹. Le titre du même nom devient le premier succès de sa carrière solo.

1973 Sortie de l'album *Music and Me*².

1975 Sortie de l'album *Forever, Michael*³. Incarnation de personnages avant tout amoureux, portés sur la sensualité et le désir ; technique vocale déjà irréprochable (grande étendue vocale, justesse, capacité à chanter des notes hautes autant en voix de poitrine que voix de tête), mais son identité vocale manque encore d'une touche originale et singulière.

1976 Michael, tout comme ses frères, quitte la Motown pour signer avec la compagnie de disques CBS.

1977 Début de sa collaboration avec l'ingénieur du son Bruce Swedien, qui durera jusqu'à la toute fin de sa discographie.

1977 Rencontre avec Quincy Jones sur le tournage du film *The Wiz*, en salles un an plus tard. Le musicien, compositeur, arrangeur et producteur devient son réalisateur musical.

1979 Début de sa collaboration avec le *coach* vocal Seth Riggs, qui va l'aider à développer son style vocal et à trouver sa signature, avec la constitution d'une palette sonore riche et variée de types de voix et d'effets vocaux. La transformation est flagrante.

1979 Sortie de l'album *Off the Wall*, sous le label Epic Records. C'est une véritable évolution pour l'artiste qui casse avec son image d'enfant prodige et incarne des personnages nocturnes, portés sur la sensualité, le désir, la fête, la danse et l'énergie disco, le tout avec plus de caractère dans son interprétation vocale.

1. Michael Jackson, *Ben*, enregistré entre 1971 et 1972, 1 disque vinyle, Motown, M 755L, 1972.

2. Michael Jackson, *Music and Me*, enregistré entre 1972 et 1973, 1 disque vinyle, Motown, M 767L, 1973.

3. Michael Jackson, *Forever, Michael*, enregistré en 1974, 1 disque vinyle, Motown, M6-825S1, 1975.

1982 Sortie de l'album *Thriller*, seul opus où Michael Jackson interprète toutes les catégories de personnages-types qui constituent sa persona et son univers artistique, sans exception.

1982 *Thriller* reste 37 semaines en tête des classements de ventes d'albums, et devient l'opus le plus vendu de tous les temps avec plus de 100 millions d'exemplaires écoulés à ce jour.

1987 Sortie de l'album *Bad*. L'artiste prend une direction plus tranchante, avec une voix rocailleuse, dure et rauque pour incarner des personnages rebelles et parfois terrifiants.

1989 Fin de sa collaboration avec Quincy Jones.

1991 Sortie de l'album *Dangerous*⁴. L'artiste y délaisse complètement les personnages rebelles et « tombeurs » de femmes, et ce jusqu'à la toute fin de sa carrière. Sa voix est de plus en plus syncopée, Michael étant fortement influencé par le rythme, le rap, le hip-hop et la danse.

1995 Sortie de l'album *HIStory : Past, Present and Future, Book I*. Presque tous les personnages incarnés sont activistes et/ou se battent pour différentes causes et/ou sont biographiques (cela étant dû entre autres à un règlement de comptes avec les médias et les accusations pour abus sexuels sur mineurs qui lui sont proférées). Sa voix est parfois plus brute, dure, avec une certaine rugosité dans le timbre.

2001 Sortie de l'album *Invincible*⁵. Michael Jackson réincarne des figures horribles, nocturnes ou encore portées sur la sensualité ; mises de côté pendant près de quinze ans.

2001 Michael Jackson entre au Rock and Roll Hall of Fame en tant qu'artiste solo.

2009 Décès de l'artiste, le 25 juin, alors qu'il prépare une tournée d'envergure mondiale et intitulée *This Is It*.

4. Michael Jackson, *Dangerous*, enregistré entre 1990 et 1991, 1 disque compact, Epic Records, EK 45400, 1991.

5. Michael Jackson, *Invincible*, enregistré entre 1997 et 2001, 1 disque compact, Epic Records, EK 69400, 2001.

Annexe II

Vue d'ensemble sur le *belting*

Mini-définition	Qualité vocale impliquant de projeter la voix pendant le chant, avec beaucoup de puissance et d'énergie. Elle est très utilisée en musique pop et dans les comédies musicales de Broadway. Sa proximité avec la voix parlée s'explique notamment par l'utilisation fortement dominante de la voix de poitrine (ou voix mixte).
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Son riche, puissant, proche du cri ; impact émotionnel fort sur le public ; associé à un sentiment de « performance » ; peut donner une sensation de « sacrifice » de la part de l'interprète.
Caractéristiques physiologiques	Grande sollicitation de la respiration (diaphragmatique, abdominale et intercostale) ; utilisation des voix de poitrine (mécanisme M1) et voix mixte (M1 + M2) à dominante voix de poitrine ; cordes vocales très rapprochées et restant longtemps en contact pendant l'émission d'un son ; pharynx rétréci avec création de résonances dans le conduit vocal, la bouche et le nez (twang) ; utilisation de voyelles telles que le « È » ou le « I » ; langue et mâchoires détendues ; tête droite ou très légèrement penchée vers l'arrière.
Caractéristiques acoustiques	Timbre brillant, nasal ; recherche de multiples de la fondamentale dans les très hautes fréquences ; grande pression sous-glottique et quotient de fermeture glottique élevé ; notes appartenant au registre aigu interprétées en voix de poitrine ou voix mixte ; très grande amplitude du signal émis ; son dur à faire tenir sur la durée ; débit d'air réduit.

Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Appeler un ami qui est de l'autre côté de la rue, attirer son attention à renfort de « hey » avec beaucoup d'énergie et de puissance (lever la main en même temps, si besoin) ; imaginer qu'on est à une « fête des marins », bourrus et enivrés, et déclamer ou chanter des « Wo-wo-wo-wo » ; se reculer en s'appuyant sur un mur imaginaire quand on chante les notes les plus hautes en belting ; faire des grandes ouvertures de bras en demi-cercles pendant qu'on chante de longues lignes mélodiques en belting.
Mises en garde / conseils pédagogiques	Échauffements obligatoires et réguliers ; nécessité de déclamer le texte à voix haute avant de le chanter ; travail du soutien respiratoire (abdominal et intercostal particulièrement) ; travail du twang. Faire des pauses pendant la pratique du belting (au minimum cinq minutes par heure de travail).
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Pop, Rock, Soul, R&B, Disco, Comédie musicale, Country, Blues, et Ballades pour chanteurs et chanteuses à voix.
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Adele, Christina Aguilera, Whitney Houston, Alicia Keys, Beyoncé Knowles, Cyndi Lauper, Katy Perry, P!nk, SIA, Nina Simone, Donna Summer, Florence Welch du groupe Florence and the Machine, James Arthur, Chuck Berry, Jack Garratt, Marvin Gaye, Hozier, Jerry Lee Lewis, Bruno Mars, Freddie Mercury du groupe Queen, Prince, Rag'n'Bone Man, Stevie Wonder. . .

Annexe III

Vue d'ensemble sur la voix de tête

Mini-définition	Qualité vocale utilisée dans le haut registre du chanteur et correspondant au mécanisme laryngé M2 (aussi appelé « mécanisme léger »). Elle a souvent un caractère doux, et s'avère très modulable au niveau des couleurs qui peuvent lui être données ; elle est utilisée dans tous les genres musicaux et son nom de « voix de tête » se justifie par la sensation de vibrations et de résonances qui se créent au niveau de la tête et du visage.
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Son doux, « léger » ; création d'un climat d'intimité avec le public ; associé à un sentiment de vulnérabilité, de proximité, de fragilité, de confiance ; évocation de quelque chose d'enfantin ou de féminin ; peut aussi être associé à de la tendresse, du désir, de la sensualité ou encore à une montée en intensité des émotions (avec notes de hauteur extrême voire acrobatiques).
Caractéristiques physiologiques	Demande un très bon contrôle du débit d'air ; utilisation du mécanisme laryngé M2, où les cordes vocales sont fines et étirées, moins solidement accolées – donc avec moins de masse vibrante ; larynx élevé et incliné ; utilisation de voyelles telles que le « EE » (<i>sleep</i>) ou le « OO » (<i>too</i>) ; abaissement des mâchoires inférieures ; détente des muscles constricteurs ; grande ouverture de la cavité buccale.
Caractéristiques acoustiques	Les cordes vibrent plus rapidement pour produire de hautes fréquences ; son souvent émis à faible intensité, cependant la voix de tête possède un très bon potentiel en termes de dynamique sonore ; CQ corrélé à la fréquence fondamentale de la note émise et généralement peu élevé (en dessous de 50%) ; riche possibilité de couleurs qui peuvent être données au son émis en voix de tête (avec ou sans air, ajout de <i>twang</i> ou non, son plus sombre ou caractère plus brillant, métallique...).

Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Imiter un fantôme qui pousserait de longs et légers « ouh, ouh » + Imiter la voix douce et angélique d'un enfant + Pour les élèves masculins : leur demander de parler ou de chanter comme une femme + Penser aux chants de Noël + Imaginer que le cou devient long et étiré + Imaginer qu'on émet le son à travers le front ou encore que, plus les notes produites sont aiguës, plus on ressent les vibrations haut dans la tête.
Mises en garde / conseils pédagogiques	Nécessité de travailler le débit d'air et de prendre de grandes inspirations ; travail du soutien respiratoire ; détente de la mâchoire inférieure et des muscles constricteurs. Ne pas créer de tensions en refermant partiellement la bouche et en resserrant les mâchoires : tout l'appareil vocal doit être détendu ; connaître les limites de son étendue vocale et les respecter.
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Tous, sans exception ; en musique pop au sens large : la pop, le rock, le disco, le funk, le R&B ou encore le gospel en contiennent particulièrement.
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Blondie, Kate Bush, Mariah Carey, Marina Lambrini Diamandis du groupe Marina and the Diamonds, Ella Fitzgerald, Lady Gaga, Ariana Grande, Madonna, Marilyn Monroe, Regina Spektor, Barry Gibb du groupe The Bee Gees, Børns, Chris Martin du groupe Coldplay, Kevin Garrett, Adam Levine du groupe Maroon 5, Sam Smith, Rodger Hodgson du groupe Supertramp, Justin Timberlake, The Weeknd, Pharrell Williams. . .

Annexe IV

Vue d'ensemble sur le vibrato

Mini-définition	Tremblement, vibration dans la voix obtenus grâce à un certain nombre d'impulsions nerveuses envoyées au sein du larynx (entre cinq et sept par seconde). Ces pulsations créent alors une fluctuation de hauteur, d'intensité et de timbre du son émis, tout en provoquant une mise en mouvement de l'ensemble de la structure laryngée.
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Fait penser à une ondulation, une vague ou à une secousse dans la voix ; permet de mettre l'accent sur les moments forts, de donner du relief à l'interprétation en soulignant les moments où l'intensité des sentiments est au plus haut ; souvent associé à de la vulnérabilité ; offre un contrôle de l'émotion véhiculée pendant la chanson en jouant avec sa vitesse et son intensité.
Caractéristiques physiologiques	Un bon soutien respiratoire et la détente de l'appareil vocal sont deux éléments essentiels pour sa production ; importance de la maîtrise du débit d'air et du contrôle du diaphragme ; la mâchoire et le cou doivent être détendus pour laisser la liberté au larynx de se mouvoir ; vibrations ressenties majoritairement situées dans le larynx et dans le palais mou.
Caractéristiques acoustiques	La modulation du vibrato affecte principalement la fréquence fondamentale, mais aussi tout le spectre harmonique. La déviation de hauteur du son produit peut aller d'un demi-ton à un ton par rapport à la fréquence moyenne. Quatre paramètres caractérisent le vibrato de fréquence : sa périodicité, son amplitude, sa régularité – ou non – et la forme d'onde de ses fluctuations (toujours plus ou moins semblable à une onde sinusoïdale).

Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Imiter un vieil homme ou une vieille femme qui parle ; visualiser une ondulation, une vague, un flux continu avec des sillons à la surface ; penser à un tremblement ou à un frémissement dans la voix...
Mises en garde / conseils pédagogiques	De façon générale, trouver un équilibre entre énergie impliquée dans la production vocale et absence de toute tension ou constriction dans le corps. Aussi, il est parfois conseillé de ne pas trop se focaliser sur cet aspect, quitte à y revenir plus tard. Que ce soit lorsqu'on cherche à ajouter ou à enlever du vibrato, il se trouve qu'y accorder trop attention peut créer des tensions dans l'appareil vocal et empêcher une potentielle réussite.
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Tous, sans exception ; il est généralement beaucoup plus prononcé en musique classique et en jazz qu'en musique pop où il est plus modéré (à l'exception de la soul et du gospel). On en trouve dans des styles tels que la pop, le rock, le folk, le blues, le R&B...
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Adele, Christina Aguilera, Beyoncé, Mariah Carey, Ariana Grande, Whitney Houston, Jessie J, Alicia Keys, Lady Gaga, Amy Winehouse, James Arthur, Avicii, James Brown, Jeff Buckley, Paul McCartney, Freddie Mercury du groupe Queen, Elvis Presley, Rag'N'Bone Man, Sam Smith, Justin Timberlake...

Annexe V

Vue d'ensemble sur le souffle

Contexte d'utilisation	Le souffle dans la voix est un effet plutôt utilisé en contexte d'enregistrement, tout près du microphone. Il s'agit en fait de laisser passer volontairement beaucoup d'air avec le son émis lors de la production vocale. Cet effet peut être un choix stylistique pour toute une chanson, ou bien ponctuel (alors utilisé pour mettre l'accent sur des passages précis).
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Le timbre de la voix prend une dimension « soufflée », feutrée, parfois proche du murmure ; entraînant ainsi l'auditeur dans un contexte de confiance et de proximité avec l'interprète. Cet effet permet de transcrire des situations sensuelles, intimes ou encore oppressantes (penser à une histoire d'horreur qui serait susurrée à l'oreille de quelqu'un). Aussi, il permet de traduire des ressentis et sentiments comme la langueur, la vulnérabilité ou le désir sexuel.
Caractéristiques physiologiques	C'est la seule situation où la masse vibrante des cordes vocales se raidit légèrement (Soto-Morettini, 2014). Le chanteur ne soutient pas trop sa respiration pour que le souffle puisse passer librement ; toutefois, il conserve un certain contrôle sur l'action du diaphragme pour gérer la quantité d'air expirée et la qualité de la note produite.

Caractéristiques acoustiques	Le souffle est plutôt combiné avec une note chantée à volume bas ou modéré. Il est plus facile de l'utiliser avec des fréquences se situant dans le médium ou l'aigu, cela dit sa production peut se faire relativement sur l'ensemble de l'étendue vocale de l'interprète. Sa durée peut être variable, pouvant être très brève (sur une note staccato), ou au contraire assez prolongée en laissant de l'air passer lors de la production d'une longue note tenue. Le timbre paraît soufflé, parfois proche de celui des instruments à vent tels que le saxophone. Cet effet peut être associé à des couleurs sonores sombres ou plus brillantes, lumineuses (grâce au <i>twang</i>).
Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Imiter Marilyn Monroe qui chante « Happy Birthday, Mr. President » ; imiter le son qui résonne dans une bouteille vide, alors qu'on souffle à l'intérieur ; penser que l'on chuchote en chantant une ligne mélodique...
Mises en garde / conseils pédagogiques	Pour certains interprètes (moins expérimentés), chanter longtemps avec cet effet vocal peut donner une sensation de gorge asséchée ou de tournis (Soto-Morettini, 2014). Aussi, attention à ne pas confondre l'effet phonostylistique de souffle dans la voix avec un mauvais quotient de fermeture des cordes vocales laissant involontairement passer trop d'air dans la voix, ou encore avec un mauvais soutien respiratoire (incapacité de l'interprète à contrôler la quantité d'air expiré).
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Ballade, disco, pop, R&B, rock, soul...
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Adele, Beyoncé, Dido, Florence Welsh du groupe Florence and the Machine, Ariana Grande, Norah Jones, Marilyn Monroe, Lynn Gunn du groupe PVRIS, Sade Adu du groupe Sade, Dionne Warwick, Jeff Buckley, Kevin Garrett, Bon Iver, Brian McKnight, George Michael, Smokey Robinson, Sam Smith, Robert Smith du groupe The Cure, The Weeknd.

Annexe VI

Vue d'ensemble sur le cri

Contexte d'utilisation	Effet vocal consistant à produire un son puissant, soudain, souvent strident et dans le haut registre. On le retrouve par exemple inséré entre des paroles, comme une ponctuation, ou bien au sein d'une ligne mélodique de notes chantées. Il est possible de lui donner différentes couleurs en ajoutant d'autres effets par-dessus (tels que de la distorsion).
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Le cri peut paraître agressif à l'oreille, cru. La sensation de « performance » vocale et d'énergie impliquée est décuplée pour l'auditeur. La montée en intensité de l'émotion est de plus considérable. Cet effet vocal peut traduire un large éventail de situations ou de sentiments tels que : l'urgence, la folie, la perte de contrôle, la colère, l'horreur, ou même l'enthousiasme, l'euphorie, l'excitation, la passion, l'hystérie. . .
Caractéristiques physiologiques	En général, il est conseillé d'avoir recours au <i>twang</i> (rétrécissement du conduit vocal) et de bien élargir la langue lors de la production vocale d'un cri ; aussi, il faut élever le larynx et hausser le palais à mesure que l'effet est réalisé dans le haut registre du chanteur (Sadolin, 2012). Une bonne approche de la respiration est également nécessaire : il faut donc veiller à avoir une bonne ouverture des côtes (maintenue pendant le cri), et un soutien respiratoire suffisant avec une grande implication diaphragmatique.

Caractéristiques acoustiques	Le cri est produit généralement dans les registres moyen ou aigu du chanteur ; il est assez puissant (de moyen fort à très fort), et sa durée peut varier considérablement selon le contexte (d'à peine une seconde à plus d'une dizaine de secondes). Le timbre est particulièrement bien modulable, lui aussi : il est possible de pousser un cri « naturel », mais aussi de lui donner une couleur sombre, rauque avec de la distorsion, ou une couleur brillante et/ou métallique avec l'utilisation du <i>twang</i> .
Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Aller chercher un certain « lâcher-prise » avec l'élève, faire appel à beaucoup de spontanéité dans la production vocale ; imiter une personne hystérique, en état de folie ; penser qu'on cherche à effrayer quelqu'un. . .
Mises en garde / conseils pédagogiques	Lorsqu'il n'est pas maîtrisé techniquement, le cri peut être dangereux pour la santé de l'appareil vocal. Utiliser les faux plis vocaux peut être une bonne alternative pour « crier de façon saine ». Il est fortement conseillé d'oublier l'aspect esthétique et technique du chant lorsqu'on crie, en plus de mettre de côté la timidité pour bien maîtriser cet effet. Il faut travailler la confiance en soi et en ses capacités à produire un bon cri (pour ne pas « s'auto-bloquer »), quitte à corriger au fur et à mesure ce qui ne semble pas bon pour la voix.
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Blues, disco, électro-pop, hard rock, pop, pop expérimentale, punk, R&B, rock, soul. . .
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Beyoncé, Björk, Miley Cyrus, Whitney Houston, Etta James, Janis Joplin, Jessie J, Alicia Keys, Rihanna, SIA, Matthew Bellamy du groupe Muse, James Brown, Ian Gillan du groupe Deep Purple, Mick Jagger, Craig Mabbitt du groupe Escape the Fate, Paul McCartney, Prince, Bruce Springsteen, Pharrell Williams.

Annexe VII

Vue d'ensemble sur le grognement

Contexte d'utilisation	Le grognement est un effet qui consiste en un ajustement de l'appareil vocal, créant ainsi ce son particulier de « grondement », de « râlement ». Il se présente sous la forme d'un bruit proche de la distorsion, et est plus souvent placé en tout début de phrase, comme pour donner une certaine impulsion au chant ; mais il peut aussi être utilisé en plein milieu d'une ligne mélodique pour faire subitement monter l'intensité émotionnelle.
Caractère du son, rendu à l'oreille et impact interprète / public	Son utilisation augmente considérablement la perception d'effort et d'énergie impliqués dans la prestation du chanteur. Selon le contexte, il permet de donner beaucoup de relief à différents types d'expressions de sentiments : agressivité, dévotion, cœur à vif, passion crue et intense, mise à nu émotionnelle, perte de contrôle, monstruosité, brutalité, dureté, colère...
Caractéristiques physiologiques	Les cordes vocales ne sont pas sollicitées pour la production du grognement ; ce dernier s'obtient en effet, d'une part, en inclinant l'épiglotte vers l'arrière – ce qui couvre presque les cordes vocales et donne ce son creux, sombre à la voix –, et d'autre part, grâce à l'action des cartilages aryénoïdes qui vibrent contre l'épiglotte, créant ainsi cette sensation de « roulement » du son. Le larynx et l'arrière de la langue sont légèrement surélevés, et la création de résonances grâce à l'utilisation du <i>twang</i> peut s'avérer très utile dans la production du grognement (Sadolin, 2012).

Caractéristiques acoustiques	Le <i>growl</i> peut être utilisé sur toute l'étendue vocale du chanteur, en se combinant bien avec des fréquences basses, moyennes et hautes. Il est toutefois plus difficile de le produire dans le bas registre (cela s'explique par le besoin d'être très détendu physiquement pour émettre un son grave, tout en étant capable de « contracter » sainement l'appareil vocal). L'intensité du son produit est assez variable : le chanteur peut le réaliser en douceur comme très fort, avec beaucoup de puissance. Le timbre du chanteur est perçu comme rocailleux, le son est proche de la distorsion avec une couleur plutôt sombre.
Images à utiliser pour aider l'élève à trouver cette qualité et à la maîtriser	Imiter Louis Armstrong ; imiter un personnage de dessin animé qui serait en colère ; imiter un lion qui rugit ou une voiture de course qui accélère ; faire des « oh, oh, oh » du Père Noël, très graves, en ajoutant progressivement un son proche du raclement de gorge ; penser à la sensation de faire gargouiller de l'eau très bas dans la gorge...
Mises en garde / conseils pédagogiques	Il faut être très prudent lors de son utilisation, particulièrement en période d'apprentissage : c'est un effet qui est rarement utilisé sur de longues périodes car il assèche la gorge et peut donner la sensation d'avoir la voix fatiguée et enrouée (Soto-Morettini, 2014).
Genres, styles musicaux souvent associés à cette qualité vocale	Soul, R&B, blues, gospel, funk et – de façon plus épisodique – pop et rock.
Chanteurs et chanteuses qui l'utilisent souvent	Christina Aguilera, Beyoncé, Mariah Carey, Céline Dion, Lady Gaga, Ella Henderson, Whitney Houston, Jessie J, Joss Stone, Amy Winehouse, Lou Bega, James Brown, Ray Charles, Jack Garratt, Little Richard, Rag'n'Bone Man, Bruno Mars, Tom Walker, Stevie Wonder.